



2007

Hovedoppgave

Bachs sene produksjon -
Goldbergvariasjonene i lys
av andre sene verker

Bengt Norbakken
04.04.2007



Innhold

1) Innledning	side 5
2) Johann Sebastian Bach – mennesket og komponisten	side 6
2.1. Bach – hans liv og virke	side 6
Eisenach	side 6
Ohrdruf	side 8
Lüneburg	side 9
Weimar I	side 11
Arnstadt og Mühlhausen	side 13
Weimar II	side 14
Köthen	side 16
Leipzig	side 21
Leipzig I	side 23
Leipzig II	side 24
Leipzig III	side 26
2.2. Bach og hans symbolverden	side 30
2.3. Fullførelse som trekk ved Bachs senproduksjon	side 35
3) "Clavier-Übung" I-III	side 37
3.1. "Clavier-Übung" I	side 37
3.2. "Clavier-Übung" II	side 39
3.3. "Clavier-Übung" III	side 40
4) "H-moll-messen"	side 45
4.1. Oppbygging av "H-moll-messen"	side 45
4.2. Oppbygging av Credo-delen	side 51
4.3. Organisering av satsene i Credo	side 62
4.3.1. Den aksialsymmetriske oppbygging	side 65
4.3.2. Den tekstlige organisering	side 67

4.4. Hva sier "H-moll-messen" til oss?.....	Side 68
5) Die Kunst der Fuge	side 70
5.1. De enkelte contrapuncti og grupperinger.....	side 73
6) "Clavier-Übung" IV	side 83
6.1. De enkelte canons.....	side 85
6.2. Andre strukturer	side 88
7) Konklusjon	side 94
8) Litteraturliste	side 97
9) Notemateriale	side 98

1. Innledning

For vel 300 år siden ble det født en mann som elsket sin Gud og musikken av hele sitt hjerte, av hele sin sjel og av all sin forstand. Denne mannen var Johann Sebastian Bach. Han opplevde gleder og sorger, smerte, skuffelser og lidelser som folk flest heldigvis er forskånet fra. Begge foreldrene hans døde da han var 10 år. Da han var midt i trettiårene døde kvinnen som var hans kone og mor til deres 4 barn. Fra hans andre ekteskap var det bare 6 av 16 barn som levde opp og ble voksne. Johann Sebastian Bach var en mann av få ord, og han sa lite eller ingenting om seg selv og sine følelser. Musikken hans, derimot, sier alt. Gjennom denne kan vi høre melankolske og triste partier, samtidig som vi også kan høre stor glede, humor og livslyst. Særlig de siste 10 årene viser han sitt mesterskap som komponist og vi kan se den enorme bredde han behersket. "H-moll-messen" er et verk som kan sies å romme alle disse dybder, da den har blitt til over et tidsrom på 25 år og tar inn i seg stoff som har blitt til over en periode på 35 år. I verket er det således store variasjoner i stil og oppbygging. Det er også andre verk i hans sene produksjon som fortjener en dybdeboring: "Clavier-Übung" I-IV og "Die Kunst der Fuge". Og hvorfor ikke "Musikalisches Opfer"? Eller "Matteuspasjonen"? Lista er lang.

Jeg har valgt å konsentrere arbeidet om noen av de meste kjente verk fra hans siste 10 år som komponist og læremester, for så å forsøke å se om det fins noen fellesnevner som kan gi oss hjelp til å se om det er strukturelle sammenhenger mellom et verk som "Clavier-Übung" IV og *Credo*-delen i "H-moll-messen".

2. Johann Sebastian Bach – mennesket og komponisten

2.1. Bach – hans liv og virke

Som en innledning vil vi gå nærmere inn på Bachs liv som menneske og musiker. Dette både for å se hans utvikling som kunstner og samtidig prøve å forstå litt av den samtid som formet ham.

Eisenach

Bach ble født i Thüringen, i hjertet av Tyskland. I dette området er også Heinrich Schütz (1585) og Michael Praetorius (1571/72) født. Om Bachs fødeby Eisenach heter det: "Her holder musikken til huse, og byens innbyggere ynder å vedkjenne seg sin sang." (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 1)

Eisenach er også Luthers fødeby, og fra sitt barndomshjem kunne Bach se til Wartburg. Det var her Luther oversatte sitt tyske nytestamente, og samtidig som han bidro sterkt til utviklingen av det tyske språk, startet han en av de største omveltninger innen den kristne kirke i forrige årtusen. Det var også her han søkte fred etter å ha bli lyst fredløs av riksdagen i Worms (1521).

Wartburg er også kjent som den borgen hvor den hellige Elisabeth av Thüringen (1207-31) holdt til på begynnelsen av 1200-tallet. Hun er en legendarisk skikkelse med et stort navn i barmhjertighetens historie og en virksom inspirasjonskilde i kunsthistorien - som hun også er det for de mange Elisabeth-søstrene rundt om i verden den dag i dag. (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 1)

Musikk, Luther og fromhet: Wartburg må sies å være sentral i Bachs verden. Ove Kristian Sundberg sier: "Vi må ha lov til å forestille oss at Johann Sebastian som gutt klatret opp til borgen og opplevde både minnesangersalen, rommet med mosaikkene av den hellige Elisabeth og ikke å forglemme Luther-stuen. I så tilfelle var det rikelig med historisk duft å ånde inn." (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 1)

Det er grunn til å anta at dette preget ham i stor grad, kanskje mer enn han selv var klar over.

Her i Eisenach ser Johann Sebastian Bach dagens lys 21. mars 1685. Han var den yngste av åtte søsken, hvorav flere døde tidlig. Foreldre var Johann Ambrosius, stads- og hoffmusicus i Eisenach, og Elisabeth (f. Lammerhirt) som stammet fra en håndverkerslekt i Erfurt.

23. mars ble han døpt i St. Georgskirken, og også her virker det som om historien innhenter ham. Organist her var Johann Christoph Bach (1642-1703), fetter til Johann Sebastians far. Som liten gutt var Luther med i koret, og det var også her at den hellige Elisabeth i sin tid var blitt viet til landgreve Ludwig IV av Thüringen.

Om Bachs fødeby sa vi "Her holder musikken til huse, og byens innbyggere ynder å vedkjenne seg sin sang." (Sundberg) – men Bach ble ikke bare født i et utpreget musikalsk område, han ble også født inn i en slekt med lange og sterke musikalske tradisjoner. Bach var meget bevisst dette og utarbeidet i 1735 en genealogi over den musikalsk-Bachiske familie ("ursprung der Musicalisch-Bachischen familie") som hans sønn Carl Philipp Emanuel siden videreførte og illustrerte med et stamtre med over 50 posisjoner.

Nå hadde Bach-slektens landskap også vært Luther-slektens landskap, som det også kom til å bli en utpreget lutherdommens egn i tiden fremover. Bach var seg - som nevnt - meget bevisst sine musikalske røtter. Musikergjerningen var for ham arv og forpliktelse. I begrepet "arv" tenkte han nok ikke i betydningen gave, men mer som i betydningen oppgave, og dermed mer som en forpliktelse til personlig tilegnelse, forvaltning og videreformidling. Og med kravet om maksimal innsats mot kunstnerisk mesterskap som innebygget fordring.

Ohrdruf

Bach startet sin skolegang ved latinskolen i Eisenach, men han mistet i ung alder begge sine foreldre og ble etter hvert tatt hånd om av sin eldste bror, Johann Christoph (1671-1721), som gjorde tjeneste som organist i Ohrdruf. Samtidig med at skolegangen på latinskolen i Ohrdruf fikk han undervisning både i klaverspill og komposisjon hos sin bror. Begrepet "Den Store Bach" ble innført rundt 1740-50 og refererer som oftest til Johann Sebastians sønn, Carl Phillip Emmanuel Bach, men det kan også sies om Johann Christoph Bach. Han var regnet som det største skapende talent i Bach-familien, inntil hans nevø slo ut i full blomst. Det er derfor nokså nærliggende å tenke seg at disse årene har gitt Johann Sebastian verdifull ballast og preget hans gjerning videre. I nekrologen nevnes det at den unge elev brukte nettene til å skrive av fra brorens notebok verker av komponister som Froberger, Fischer, Kerll, Buxtehude, Bruhns og Böhm. I tillegg skal nevnes Pachelbel som i sin tid hadde vært lærer for Johann Christoph. (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 4)

Lüneburg

Etter 5 år i Ohrdruf reiser Bach til Lüneburg. Kantor i Ohrdruf, Elias Herdas, hadde gitt en anbefaling som gav ham en friplass ved Michaelisskolen. Dette var plasser som gjerne tilkom barn fra dårlige kår, for eksempel barn av fattige foreldre, men en av betingelsene for en slik friplass har trolig vært å ha en god diskantstemme. Avskjeden med Ohrdruf kan virke å ha kommet brått på, men Johann Sebastian var etter hvert blitt stor og det var trangt om plassen i huset til broren, som heller ikke hadde særlig romslig økonomi.

Johann Sebastian fant fort sin plass i Michaelisskolens beste kor. Her fikk han også tilgang på et stort bibliotek med verker av 175 komponister. Gjennom korpraksis og notestudier kom han her i kontakt, "med verker av Scheidt og Schütz, Krieger og Crüger, Vulpius, Gesius og Praetorius, samt mange andre mestre fra 1600-tallet og lengre tilbake". (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 4)

Selv om Johann Sebastian etter hvert kom i stemmeskiftet, og ikke hadde den samme lyse sopranstemmen, kunne han fortsatt gjøre nytte for seg som orkestermusiker eller som organist i verker med instrumentalledsagelse.

I tillegg til hva Michaelisskolens kunne tilby Bach var de musikalske ressursene i området store: I en av byens kirker satt Johann Jacob Löwe (1629-1703) på orgelkrakken og litt lenger bort, i 1. Johanneskirken, virket Georg Böhm (1661-1733). Böhm var for øvrig selv fra Thüringen og hadde god kontakt med Bach-slekten der.

Böhm var en fremragende organist, og en betydelig komponist innenfor den nord-tyske skole. Han var elev av Reinken (1623-1722), som gjennom sin lærer Scheidemann førte linjen helt tilbake til den nederlandske orgelmester Jan Pieterszon Sweelinck (1562-1621).

Trolig var det ansporet av Böhm, og for å oppleve Reinkens improvisasjonskunst, at Johann Sebastian flere ganger tilbakela en fem mil lang vandring til Hamburg. Her fantes også et av datidens ypperste orgel, i Nikolai-Kirche, bygget av Arp Schnitger i 1693, og Vincent Lübeck tjenestegjorde her som kantor. Reinken ble nærmere 100 år

gammel, og det er den dag i dag en svært høy alder. På 1700-tallet var det sjelden at noen ble så gamle, og Reinken var aktiv både som utøver og lærer i høy alder.

Bach gikk gjerne enda lengre enn til Hamburg for å la seg inspirere av musikkens mestere: I

Celle, vel 10 mil fra Lüneburg, kunne han finne det mer franskpregede musikklivet. Her skal Johann Sebastian ha fått lov til å spille sammen med andre musikere enn de han traff til daglig, og han fikk gjøre seg kjent med musikk av franske mestre som Francois Couperin (1668-1733) og Nicolas de Grigny (1672-1703).

Fransk kultur hadde Bach forøvrig tett inn på livet også i Lüneburg, da han bodde sammen med noen av de unge aristokratene som ble utdannet ved "ritterakademiet" som lå i nærheten av Michaelisskolen. Akademiet var preget fransk kultur og livsstil, og danselæreren var visstnok elev av Jean Baptiste Lully (1632-1687). Danselæreren var også medlem av hoffkapellet i Celle, og det var nok takket være ham at unge Johann Sebastian fikk inngang der.

Dette var Bachs debut som hoffmusiker, og kanskje noe av bakgrunnen for at han kunne gå rett fra skolen i Lüneburg til en stilling som fiolinist ved hoffet i Weimar. Og selv om det første oppholdet i Weimar ble et kort intermezzo av noen måneders varighet, var det betydningsfullt for Bachs utvikling. Her fikk han lære den italienske stil i musikken å kjenne, og han stiftet også bekjentskap med Johann Kühnau, som senere skulle bli hans forgjenger som Thomas-kantor.

På orgel- og cembalomusikkens område er Bachs tidligste inntrykk særlig knyttet til den midt- og sydtyske orgelskole med Pachelbel som lederskikkelse. Dette er ikke unaturlig all den tid organisten i Ohrdruf hadde hatt Pachelbel som lærer, og lærte sin yngste bror opp i den samme skole. Denne skole har linjer som peker enda lengre sydover, til Frescobaldi (1583-1643) og Italia.

I tiden i Lüneburg kommer Bach imidlertid under innflytelse av den nordtyske orgelskole med nederlenderen Sweelinck som inspirasjonskilde, en skole som i særlig grad preges av barokk fantasirikdom og ubendig uttrykksvilje. I tillegg kommer altså

inntrykket av den franske stil som ble dyrket i Celle, og umiddelbart etter tiden i Lüneburg den italienske i Weimar.

En av de mest kjente historier som fortelles om Bach sier også veldig mye om hans dragning mot den nordtyske orgelstil: I oktober 1705 vandret han den drøyt 50 mil lange vei til Lübeck for å oppleve datidens store orgelmester, Dietrich Buxtehude (1637-1707). I følge Sundberg var det ikke minst "Buxtehudes berømte Abendmusiken 2.-4. søndag i advent som øvet dragende virkning. At Lübeck var møyen verd, viser Bachs selvrådige og rause forlengelse av permisjonstiden, fra fire uker til fire måneder. Og at han hadde mottatt inntrykk av den nord-tyske forsiringskunst, viser anklagene etter hjemkomsten om at han i koralen innførte mange "underlige variasjoner" og "fremmede toner", slik at menigheten ble "confunderet" (forvirret) derved". (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 6)

Bach avsluttet sin ordinære skolegang i Lüneburg i 1702.

Weimar I

Hva Bach foretok seg etter at skoletiden i Lüneburg offisielt var slutt, er uklart. Trolig var han opptatt med å dyktiggjøre seg ytterligere som musiker, muligens under veiledning av Georg Böhm.

I 1702 er Johann Sebastian blitt 17 år. To år har han vært i Lüneburg - og det har vært to betydningsfulle år. Han setter kursen hjemover og ser seg om etter arbeid. Han prøver å få stilling som organist i Sangerhausen, men uten positivt resultat. I begynnelsen av 1703 blir han engasjert som fiolinist ved hoffet i Weimar. Og selv om dette første oppholdet i Weimar bare varte fra mars til september, var det slett ikke uten betydning for Bach: Han fikk stifte bekjentskap med Johann Kühnau og han fikk lære den italienske stil i musikken å kjenne.

Sommeren 1703 står det et nytt orgel ferdig i Arnstadt. Det er den unge Johann Sebastian som skal vurdere resultatet. Han hadde, sin unge alder til tross, trolig godt kjennskap til hvordan instrumentenes dronning er bygget opp og fungerer. I Eisenach (hvor orgelet skulle restaureres) og i Ohrdruf (hvor orgelet trengte hyppig tilsyn) hadde han trolig fått anledning til å følge med på nært hold. Også i Lüneburg fulgte han nøye med under restaureringen av Michaeliskirkens orgel. Han var til og med så heldig å få bo under samme tak som den dyktige orgelbyggeren med erfaring fra de mektige instrumentene i Hamburg og Lübeck.

Arnstadt

Under orgelprøven i Arnstadt imponerte Bach både med sin kjennskap til orgelet som instrument og med sitt orgelspill. Det førte til at han allerede i august 1703 ble engasjert som organist der. Og det er fra denne første ordinære stilling han tar ut på den lange turen til Lübeck for å oppleve Buxtehude og hans musikk.

I følge Sundberg kan man oppsummere tiden i Arnstadt slik: "her viste han egentlig de første frukter av sin flid i orgelspillet kunst, og i komposisjon, som han for størstedelen bare ved betraktning av verkene til datidens berømte og dyktige komponister og anvendelse av egen overveielse/refleksjon/ettertanke (nachsinnen) hadde lært seg". (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 10).

Mühlhausen

For Bach var tiden i Arnstadt uten tvil en viktig modningstid, men den forløp ikke uten problemer for den unge og selvbevisste musiker. Og da muligheten for tjeneste ved Blasius-kirken i Mühlhausen kom i 1707, ble den mottatt med glede.

Det er fra tidene i Mühlhausen at Bachs tidligste kantater stammer, og allerede her skriver han verker av forbausende kunstnerisk dybde og sikkerhet. Dette er de første forsøk innenfor det som senere skulle bli grunnstammen i komponistens livsverk.

Weimar II

Bach søker seg etter hvert vekk fra Mühlhausen etter at "Gud hadde åpnet en uventet utvei for ham", som det heter i avskjedssøknaden. (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 14). Utveien var hertug Wilhelm Ernst, den ortodokst fromme, i levevis strengt puritanske, men samtidig kunst-, kultur- og folkeopplysningsaktive hertugen. Denne mannen betydde mye for fremveksten av den kultur som lenge etter Bachs død gav Weimar tilnavnet "det tyske Athen", og som senere er knyttet til kunstnere som Goethe, Schiller og Liszt.

Her kunne Bach få arbeide med kirkemusikk til Guds ære. Det resulterte i en mengde orgelverker, flere av dem med linjer tilbake til tiden i Arnstadt. Her produseres det også adskillige kantater, hvor han viderefører den løfterike begynnelsen på dette område i Mühlhausen. Også den kammermusikalske del av virksomheten hører med i bildet. Bachs tidlige orgelverker er vanskelig å datere nøyaktig, men de fleste verkene er trolig skrevet i tiden frem til og inn i Weimar-perioden.

Det er i Weimar han får stillingen som forplikter som kantatekomponist. Til nå har han vært forpliktet til å komponere, og selv om det har vært konkrete bestillinger både i forhold til verkets form, lengde, innhold og besetning tidligere, så er dette en mye større utfordring: Som kormester er han forpliktet til å presentere en ny kantate hver fjerde uke. Nettopp fra denne tiden stammer kantate 12: "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (gråt og klage, bekymring og motløshet), som trolig er den eldste komposisjon som har satt spor etter seg i "H-moll-messen" ("Crucifixus"-satsen).

Hans mest berømte orgelverk er "Toccata og fuge" i d-moll, og det er trolig skapt allerede før Weimar-tiden. Det illustrerer på mange måter hele denne perioden: en toccata med sin rapsodiske velde, improvisatoriske overraskelser og sin patos - og så fugen med en usedvanlig dynamikk i en meget strengt ordnet musikalske fremdrift.

Også på orgelmusikkens område kommer Bach fort til kunstnerisk sikkerhet og dybde. Et av hans største verk for orgel er "Passacaglia og fuge" i c-moll og det stammer trolig fra nettopp denne tiden i Weimar. Man aner skjelettet av Buxtehudes

passacaglia i d-moll, men Bach går sin læremester en høy gang, og skaper en passacaglia som regnes som den ypperste i sitt slag den dag i dag.

Det finnes mange måter å forsøke å organisere variasjonene i dette verket på. Etter 8 takter med temapresentasjon følger 20 variasjoner. Gurlitt velger å organisere dem slik:

De tyve variasjonene

1-2	3-5	6-9	10-11	12-15	16-18	19-20
2	3	4	2	4	3	2

"Gurlitt viser til barokkens tro på tallets formende kraft, og mener å kunne se nedslag av harmonikale tall og tallforhold i verkets arkitektoniske fremtreden. I så fall er det trekk ved verket som peker fremover til senstadiet i Bachs produksjon." (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 17)

Fra tiden i Weimar stammer samlingen som har fått navnet "Orgelbüchlein". Det var i utgangspunktet et prosjekt som var planlagt å skulle omfatte 164 nummer, men det ble med bare 45. Tanken var at det skulle favne hele kirkeåret med "korte og særpregede koralbearbeidelser, med "knapphet, enkelhet og vidunderlig tydelighet" (Luc A. Marcel) som fremtredende karakteristika". (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 18)

"Uten innledning, mellomspill og etterspill resiteres koralmelodien gjerne i nærmest uforandret skikkelse, båret oppe av et polyfont stemmevev enhetlig gjennomført i sin virkeliggjørelse av melodiske og rytmiske motiver. Alt er underordnet kravet om enhet og konsentrasjon." (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 18)

Albert Schweitzer har kalt samlingen "Das Wörterbuch der Bachschen Tonsprache" (ordbok for det Bachske tonespråk). Det er kanskje en litt voldsom uttalelse, men det er helt klart at den musikalske uttrykksmåten i "Orgelbüchlein" er orientert, og at de enkelte melodiene ledsages av satsmønstre hvis prinsipper korresponderer med koraltekstens mening eller hovedmomenter innenfor denne.

"Orgelbüchlein" innleder rekken av pedagogiske verker fra Bachs hånd. Ifølge tittelsiden har den til hensikt "å gi den begynnende organist veiledning i forskjellige måter å behandle en koral på, samt anledning til å dyktiggjøre seg i pedalspill". (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 19).

I Weimar har Bach nær kontakt med slektningen Johann Gottfried Walther (1684-1748). De var søskenbarn, og Walther arbeidet, nær sagt selvfølgelig, som organist. Han var i tillegg anerkjent som komponist og musikkteoretiker. Han utga i 1732 det første tyskspråklige musikkleksikon (Musicalisches Lexicon).

I Weimar blir sønnene Wilhelm Friedemann (1710) og Carl Philipp Emanuel (1714) født. Sistnevnte hadde Georg Philipp Telemann (1681-1767) som fadder, mens Bach selv var fadder til J. G. Walthers eldste sønn.

Bachs tid i Weimar fikk en ublid slutt. Den siste tiden ble formørket av stridighetene mellom hertug Wilhelm Ernst og hans nevø (og medregent) Ernst August. Da Bach ble engasjert som kapellmester hos fyrst Leopold av Anhalt-Köthen insisterte han på å få en hurtig avskjed, men hertugen svarte med å gi ham husarrest i nesten 4 uker (6/11-2/12 1717). Deretter fikk han innvilget avskjed i unåde.

Det var "den gang en ganske alvorlig sak, ettersom det blant annet innebar at Bachs navn skulle utraderes av Weimars hoff- og byhistorie. Men på dette punkt har jo åndshistorien unektelig foretatt en smule korrektur." (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 23).

Köthen

Mot slutten av året 1717 er altså Bach etablert som kapellmester ved det reformerte hoffet i Köthen – etter en heller vanskelig overgangsprosess. En slik overgang kan være vanskelig å forstå, selv om den nærmest rent ikke-kirkelige musikertjeneste der faller uproblematisk innenfor rammen av Bachs mer omfattende livsprogram.

Det må poengteres at Köthen var strengt kalvinistisk, og selv om de var reformerte var det nok stor avstand mellom Calvin-tilhengerne og lutheraneren Bach. Dermed kan man kanskje konkludere med at det pussig nok for en mann som var så gjennomsyret kirkelig som Bach, nettopp er tjenestens ikke-kirkelige karakter som gjør det mulig for Bach å bo, leve og virke her. "Han kan utføre sin tjeneste uten å gå på akkord med sin kirkemusikkforståelse, sin gudstjenesteforståelse og sin kristendomsforståelse i det hele." (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 24)

Det må også legges til at fyrstens mor holdt seg til den lutherske lære, og at Bach tok med seg familien og gikk jevnlig til gudstjeneste i den lille lutherske kirke man hadde fått lov til å reise i byen. I tillegg sendte han sine barn til den lutherske skole som nylig var opprettet.

Bach var høyt respektert som kapellmester, og utviklet etter hvert et nært vennskap med fyrsten. Blant annet var fyrst Leopold, sammen med sin bror Augustus Ludwig og deres søster Eleonore Wilhelmine, fadder til Johann Sebastian og Maria Barbaras 7. barn, som fikk navnet Leopold August (han døde etter et knapt år).

Bach, og et utvalg musikere fra hoffkapellet, fulgte også gjerne fyrsten på hans reiser. Det var ved hjemkomsten fra en slik reise i juli 1720 at Bach mottok det tunge budskap at hans kjære kone Maria Barbara både var død og begravet under hans fravær.

Kanskje var dette tragiske omslag i Bachs livssituasjon en av grunnene til at han nå begynte å se seg om etter et nytt sted for sitt virke. I hvert fall finner vi ham på slutten av året i Hamburg, hvor det var ledig organiststilling i St. Jacobikirken med sitt

storslagne 60-stemmers Arp Schnitger-orgel (4 manualer og pedal). Det er et historisk sus over denne kirke og dette orgel, hvor Bach var innom 20 år tidligere for å lytte til Vincent Lübeck. Det må også nevnes at etter en omfattende restaurering i 1989 er dette instrumentet fortsatt et referanseinstrument blant organister, kirkemusikere og organologer.

Med til Hamburg har han "Fantasi og fuge" i g-moll, med et hollandsk-inspirert fugetema, trolig valgt som en honnør til den nå nesten 100-årige Reinken, som han i ungdomsårene i Lüneburg mottok så sterke impulser fra. Men han gledet også den gamle mester med en halvtimes improvisasjon på Reinkens eget orgel over hans yndlingskoral "An Wasserflüssen Babylon". Etter at Bach hadde avsluttet sine improvisasjoner takket en beveget Reinken med ordene: "Jeg trodde denne kunst var utdødd, men nå vet jeg at den lever videre i Dem." (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 25). Det er uklart hvorfor Bach ikke ble ansatt ved Jacobi-kirken. Han imponerte i alle fall tilhørerne. Kanskje var det slik at han verken ville eller kunne følge opp tradisjon med "frivillig" å yte en større pengesum som takk for ansettelsen. I følge Sundberg innbetalte den som fikk stillingen "hele 4000 mark til kirkekassen" (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 25) – det kan jo bety at det var det som gjorde utslaget.

Sundberg beskriver dette videre slik: Dertil har man den fornøyelige beretning fra Johann Mattheson om at Jacobi-kirkens hovedprest, Erdmann Neumeister (den berømte kantatedikter som også Bach benyttet tekster av), ved den påfølgende julepreken under omtale av englemusikken over Betlehems-markene hin julenatt tillot seg følgende frimodige ytring: "Om en av Betlehems engler kom ned fra himlen og spilte guddommelig i håp om å bli organist ved St. Jacobi, men ingen penger hadde, så måtte han nok pent fly sin vei igjen."

I 1721 giftet Johann Sebastian Bach seg på ny. Den utvalgte var Anna Magdalena Wilcke, en 20 år gammel sangerinne ved hoffet. Hun tok seg godt av barna fra Bachs første ekteskap og skjenket ham ytterligere 16. Dessverre var det mange av disse som ikke levde opp. I tillegg til dette klarte hun også å bistå sin mann i det faglige. Særlig god hjelp var det når kantaten var ferdig komponert, og noter skulle

skrives ut. Etter hvert utviklet hun en noteskrift så lik sin manns at forskerne til tider har vanskeligheter med å kunne fastslå hvem som har skrevet hva.

Perioden i Köthen var den tiden da Bach skrev orkestersuitene eller ouvertürene, fiolinkonsertene i a-moll og E-dur, samt dobbeltkonserten i d-moll. Han skrev også mange sonater for henholdsvis fløyte, fiolin og gambe - med continuo, tre sonater og tre partitaer for fiolin solo, seks solosuiter for cello osv. De mest markante verkene fra denne perioden er trolig de seks konsertene som Bach (1721) tilegnet markgreve Christian Ludwig av Brandenburg ("Brandenburger-konsertene"). Ryktene vil ha det til at det ikke var ressurser til å fremføre dem i Brandenburg, men musikken er flott, og på hjemmebane i Köthen ble de tatt godt i mot og gjorde uansett stor lykke.

Tiden i Köthen var en betydningsfull periode for den skapende Bach. Særlig viktig var den når det gjelder orkester- og kammermusikk.

Som oppfølger til "Orgelbüchlein" kommer noen didaktiske verker, i alle fall to forskjellige "Clavier-Büchlein". Den første var "Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach" (ca 1720) med 63 større og mindre stykker. Fra boken for Wilhelm Friedemann ble 15 tostemmige invensjoner og 15 trestemmige sinfoniaer samlet for seg (1723) og utstyrt med følgende forord: "Oppriktig veiledning, hvorved amatører på klaver - og i særdeleshet de lærehungrige - på en tydelig måte blir vist, ikke bare (1) hvordan de kan lære å spille rent med to stemmer, men også ved videre progresjon (2) å behandle tre selvstendige stemmer ("obligaten Partien") riktig og vel, og derved også samtidig ikke bare få gode idéer ("inventiones"), men også lære å gjennomføre dem godt, for fremfor alt å kunne oppnå en sangbar spilleart og dessuten få en sterk forsmak på komposisjon." (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 26)

Den andre "Clavier-Büchlein" var "Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach" (1722). Den inneholder fem franske suiter, men mest interessant her er vel det faktum at boken til Anna Magdalena senere (1725) ble fulgt opp av en ny, og det er i denne "Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach" at vi finner det Sarabande-pregede tema som senere bearbeides og blir til "Clavier-Übung" IV - "Goldberg-variasjonene".

31. mai 1723 ble han offisielt innsatt i den tjeneste som skulle bli hans livet ut, som kantor i Thomaskirken i Leipzig.

Leipzig

I 1723 tiltrer Bach i Leipzig, hvor denne "Guds spillemann" - som Gurlitt kaller ham - får virke i 27 år frem til sin død. Han umiddelbare forgjenger var Johann Kühnau, som var kantor der fra 1701-22.

Leipzig har et rikt gudstjenesteliv som også fører videre visse gammelkirkelige tradisjoner, for eksempel er det latin som brukes i store deler av liturgien, og slik forblir det helt frem til 1750.

Vi møter her en kirkemusiker på høyden av sin skapermakt, en utøver som har blikk både for det pedagogiske og det kompositoriske. Her strømmer det ut en imponerende rekke kantater fra hans hånd. Disse kantater har en klar forankring i bibelord og koral, og midt i sin lutherdom bruker han sine kunnskaper til å forklare menigheten teksten på tysk: Hans bruk av bibelord og koral som er tilpasset søndagens tekster blir tydelig og talende for menigheten.

Som kantor og musikkdirektør har Bach ansvar for musikken i 4 kirker. Herunder hører kantateoppførelse vekselvis i Thomas-kirken og Nikolai-kirken, men det skulle også være Mette (morgengudstjeneste, kl. 5.30), Hauptgottesdienst (høymesse kl. 7 til bortimot kl. 11), middagsgudstjeneste og endelig Vesper.

Høymessen åpnet med latinsk eller tysk motett etter preludiet, og på festdagene omfattet den gjerne stort anlagt Kyrie og Gloria, pluss Sanctus. I vesperen hørte etter gammel tradisjon Magnificat (Marias lovsang) med.

Vi vet at Bach til tider kunne ønske seg vekk fra Leipzig. Men han ble, og skapte her ikke bare størstedelen av sitt kantateverk, men også pasjonene, "Juleoratoriet" og de fire "Clavier-Übung"-samlingene og helt mot slutten av sitt liv fullender han "H-moll-messen", i tillegg til at han reiser musikalske monumenter som "Musicalisches Opfer" og "Die Kunst der Fuge". Dette er verker som under maksimal aktivisering av menneskeåndens ressurser foretar usedvanlige musikalske dybdeboringer, for Bach trolig også med karakter av dybdeboringer i tilværelsens hemmeligheter.

Ove Kristian Sundberg (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 28) mener at man kan dele tiden i Leipzig inn i tre deler:

1. 1723-29: Den nytilsatte kantor.
2. 1729-39: Pedagogen og musikkviteren Bach får mer plass i lokalsamfunnet, men kritikerne antar i antall og styrke.
3. 1739-50: Den aldrende mester, som samler og oppsummerer.

Det er naturlig å bruke denne inndelingen når man skal gå litt nærmere inn på hva som skjedde i Leipzig.

Leipzig I

Bach er tilsatt som kantor i Thomas kirken og er byens musikkdirektør. Han komponerer en kantate til den første søndagen etter han tiltrer, og mottagelsen er god. Det kommer mange kantater fra komponisten Bach, og det er i ettertid lett å la seg blende av volumet. Samtidig skal man huske på at det var høye krav også til andre kantorer, kirkemusikere og komponister i den tiden, så det finnes flere som har komponert eanselige mengder kantater. Dersom man bruker litt tid på å ta dem i nærmere øyensyn vil man oppdage hans evne til å gi hver kantate et gjennomført særpreg gjennom rikdommer i form og uttrykk. De fleste kantatene som ble skapt i Leipzig ble komponert disse første årene. I følge Sundberg trodde man "helt frem til 1950-årenes skjellsettende kronologiforskning (...) at Bachs kantate-produksjon strakte seg over hele Leipzig-tiden, i tillegg til hva som tidligere var skapt. I dag mener man å vite at det meste ble skapt i løpet av de første fem årene i den nye tjeneste." (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 29)

Det handlet likevel ikke bare om kantater de første årene i Leipzig: Han skrev både "Johannespasjonen" (1724), "Matteuspasjonen" (1729-30), "Magnificat" (1723) og de fleste av motettene, herunder "Singet dem Herrn ein neues Lied" og "Jesu, meine Freude". Det var nettopp "Singet dem Herrn ein neues Lied" som gjorde slikt inntrykk på Mozart at han etter å ha overvært en gudstjeneste i Thomas-kirken skrev ned partituret og erklærte at han endelig hadde forstått hvordan kontrapunkt skulle utføres. I tillegg ble det selvfølgelig skrevet orgelmusikk. Av orgelverker fra denne første perioden i Leipzig er det et som skilles seg ut: De 6 triosonatene (1727), som i utgangspunktet var et didaktisk verk, for at hans barn skulle forbedre sine ferdigheter i triospill ved orgelet.

I tillegg er det uenighet om dateringen av Preludium og fuge i h-moll og e-moll, som av mange dateres til perioden fra 1727 til 1731.

"Sanctus", som ble skrevet til 1. juledag 1724, må heller ikke glemmes. Denne ble senere opptatt som *Sanctus* i "H-moll-messen".

Leipzig II

I følge Sundberg kan man snakke om en ny periode i Leipzig-tiden "når han i 1729 tar over ledelsen av Collegium Musicum (grunnlagt av Telemann 1704). Gjennom denne utvidelse av virkefeltet tar Bach i en viss forstand Köthen-tidens oppgaver opp i sin Leipzig-tilværelse. "Han bringer yrkesbildet av kantoren og kapellmesteren til en syntese", som Neumann sier". (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 30).

Selv om han brukte en del tid på å skjøtte sine verv rakk han også å produsere en del monumentale verker. Herunder må nevnes de siste motettene, som for eksempel "Der Geist hilft unser Schwachheit auf" (1729), og i 1734/35 kom den serien på 6 kantater for jule- og nyttårstiden som for all ettertid er kjent som "Juleoratoriet". I tillegg kan nevnes den delvis tapte Markus-pasjonen og Missa (1733) som senere skulle bli til "H-moll-messen"s Kyrie- og Gloria-del.

Det er alltid vanskelig å skulle trekke frem en enkelt av kantatene fra hans rikholdige produksjon, men det er også her noen enkeltverker som skiller seg ut: I 1731 kommer hans kanskje mest berømte kantate: "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (BWV 140 - 1731). Den er skrevet over Philipp Nicolais berømte koral som på norsk er kjent som "Sions vekter hever røsten".

Det er også i 1731 at Bach samler 6 partitaer og utgir dem som "Opus 1" under tittelen "Clavier-Übung" I. Neste samling i serien, "Clavier-Übung" II kommer i 1735 og rommer Italiensk konsert og Ouverture i fransk stil. Disse drøftes nærmere i kapittel 3, side 37.

Etter hvert har Bach opparbeidet seg en posisjon i byen, og ledelsen av Collegium Musicum var med å underbygge det. I denne perioden får han også problemer, problemer som først og fremst handler om forhold utenfor hans virke som kirkemusiker. Dette er spørsmål som handler om hva man skal kreve av musikalske ferdigheter ved opptak til Thomas-skolen, krav om hva som må til for at byens musikkliv skal holde en forsvarlig standard og så videre. Perioden 1730-34 er i så måte lysere, da Johann Matthias Gessner virker som rektor ved Thomas-skolen. Han blir

etter hvert tilbudt et professorat ved universitetet i Göttingen, og forlater Leipzig i 1734.

Det er den unge Johann August Ernesti som etterfølger Gessner. Han og Bach kom tidlig på kant med hverandre – og det startet trolig med noen ytre sett enkle ting, som hvem som hadde ansvaret for utpeking av korprefektene (kantorens assistenter). Etter hvert utviklet dette seg til en mer altomfattende strid, og Bach så seg nødt til å ta kontakt på kongelig hold for å få medhold for sine synspunkter. Selv om Bach vant en symbolsk seier mot Ernesti her er det tydelig at tiden er i ferd med å løpe fra Bach. Han ble etter hvert kjent som en konservativ og gammeldags kirkemusiker, prinsippfast og lite opptatt av musikkens glans og eleganse. Hans sønn fikk etter hvert tilnavnet "Den store Bach" for at ingen skulle være i tvil om hvilken stilretning den menige mann foretrakk. Bach selv tok ikke ofte til orde offentlig i denne debatten, men andre står opp og forsvarer ham. Johann Adolf Scheibe angriper ham og hans kunst i tidsskriftet "Der Critische Musicus" (mai 1737). Her stilles det behagelige, det yndefulle, det naturlige, det fornuftige, det umiddelbart skjønn opp mot det dunkle, det svulstige, det forvirrede, det spissfindige, det kunstige eller altfor kunstferdige som Bach etter Scheibes oppfatning representerer. Angrepet er av stor åndshistorisk interesse fordi det meget presist gir uttrykk for den estetikk som opplysningstiden var – og viser oss dermed også hva som var den filosofiske ramme rundt den galante stil i musikken. Bach selv forholdt seg taus overfor Scheibes utspill, men ble energisk forsvart (1738–39) av magister Johann Abraham Birnbaum, dosent i blant annet retorikk ved Leipzig-universitetet. Særlig interessant er en passasje hvor Birnbaum henviser til Bachs innsikt i retorikken: "De deler og fordeler som utarbeidelsen av et musikkstykke har til felles med talekunsten, kjenner han så fullkomment at man ikke bare lytter til ham med fornøyelse når han på sin grundige måte redegjør for likheten og overensstemmelsen mellom dem, men også beundrer den dyktige måten han anvender dette på i sine arbeider. Hans innsikt i diktekunsten er så god som man overhodet kan forlange det av en stor komponist." (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 32)

Det er vel liten tvil om at Bach etter hvert har kommet i konflikt med selve tidsånden og har gått ut på dato.

Leipzig III

Sundberg argumenter for at "Clavier-Übung" III (1739) danner overgangen fra andre til tredje fase i Leipzig. Det må i alle fall sies å være et skjellsettende verk, og det markerer starten for en periode hvor hans verker er mer komplekse og har et mer didaktisk preg. De har også et oppsummerende og samlende preg, og det er derfor ganske betegnende at Bachs arbeid med orgelmusikk i senfasen hovedsakelig er knyttet til bearbeidelser av tidligere komposisjoner. Det gir seg uttrykk i samlingen "Siebzehn Chorale" (1746/47) med bakgrunn i Weimartiden (noen utgaver omfatter 18 koralere) og "Schübler-koralene", som er bearbeidelsene av kantatesatser for orgel. Betegnelsen har de fått etter utgiveren, Schübler, som forøvrig var elev av Bach.

Et annet særpreg ved verkene i denne siste periode er det mono-tematiske, hvilket vil si at han bruker ett enkelt tema som basis, og lar dette være et gjennomgående tema i en syklus eller et større verk. Dette tema har også en tilknytning til koral, og mange av disse sene verkene er skrevet for tasteinstrumenter.

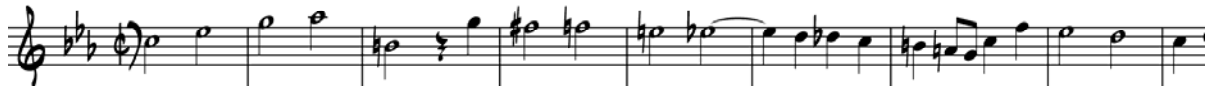
Dette siste gjelder særlig det som ble utgitt som "Clavier-Übung" IV – de såkalte "Goldberg-variasjonene". Egentlig heter verket "Aria mit verschiedenen Veränderungen" (1741/42), og verkets "Aria" er et sarabande-preget stykke som finnes i "Clavier-Büchlein für A.M.B." (1725). Det viktigste grunnlaget for variasjonene er først og fremst en enkel basslinje og dens harmoniske potensiale.



Det er ikke bare serien med "Clavier-Übung" som avsluttes: I 1742 blir videreføringen av et 20 år gammelt prosjekt ferdigstilt: "Das Wohltemperierte Clavier" II. Verket er et bind med et preludium og en fuge i hver toneart, totalt 24 stykker.

1747 er året for Bachs reise til Potsdam, en betydningsfull reise både på det menneskelige og det kunstneriske plan. Her besøker han sin sønn Carl Philipp Emanuel - musiker ved det prøyssiske hoff – og fikk dermed anledning til å se sin første svigerdatter og sitt eldste barnebarn for første gang. Endelig kunne han også

imøtekomme ønsket fra Fredrik den store om å la seg se og høre ved hoffet. Alt tyder på at han ble mottatt som den musikkens konge han visselig var. Under omvisningen i slottets saler, "måtte Bach selvsagt prøve alle de fortreffelige instrumenter som stod til rådighet, og det hele toppet seg i at han av kongen utba seg et tema som han improviserte en trestemmig fuge over". (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 37).



Kongen, og trolig alle de andre tilhørerne var svært begeistret, men Bach selv var visstnok ikke helt fornøyd med den improvisatoriske behandling han hadde gitt det kongelige tema. Ved hjemkomsten komponerte han en samling som består av en trestemmig og en seksstemmig ricercare, en rekke kanoniske variasjoner, samt en triosonate for fløyte, fiolin og basso continuo.

Da han sendte dette verket til Fredrik den store hadde han gitt det tittelen "Musicalisches Opfer" (1747).

Omsider fant også Bach tiden inne til å bli medlem av "Societat der musikalischen Wissenschaften", en eksklusiv sammenslutning som under innflytelse av Leibniz-tradisjonen hadde utforsking av musikkens teoretiske grunnlag som formål.

Det var en av Bachs elever, Lorenz Chr. Mizler, som stiftet selskapet i 1738, og når Bach tas opp som medlem skjenker han selskapet en seksstemt trippelkanon, og det berømte maleri hvor han er avbildet med notebladet i hånden. I følge Sundberg hører det "med til historien om Bachs inntreden i den Mizlerske Societet, at han ventet (?) til han kunne opptas som medlem nr. 14 (Bachs navn ifølge tallalfabetet), og det er forholdsvis nylig oppdaget (Friedrich Smend) at man kan telle 14 knapper på den jakke han er avbildet i på maleriet". (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 38)

Bachs siste arbeidsår er likevel viet til ferdigstilling av to av hans største verker: "Die Hohe Messe in H-moll" (1748/49) og "Die Kunst der Fuge". Sistnevnte verk ble utgitt posthumt i 1751 og var ufullendt fra komponistens hånd.

Bach hadde nok håpet at han skulle få fullføre arbeidet med "Die Kunst der Fuge", men slik skulle det imidlertid ikke gå. I løpet av 1749 ble synet stadig svakere, og mange har spekulert i om synets svekkelse hang sammen med de mange anstrengende netter han satt våken og kopierte noter hos broren Johann Christoph under årene i Ohrdruf. Om det medfører riktighet eller kun er en spekulasjon er vanskelig å si noe sikkert om, men samtidig med at synet svekkes blir også Bachs helsetilstand verre i det store og hele. Han var derfor forhindret fra å være med ved dåpen av dattersønnen, Johann Sebastian, i Naumburg 6. oktober.

Bachs helsetilstand var allmenn kjent, og Leipzigs myndigheter var ufine nok til å avholde kantate-prøve for en påtenkt etterfølger til Thomas-kantoratet allerede i 1749, trolig i "påvente" av Bachs bortgang. Men det gikk ikke fullt så fort som de trolig hadde regnet med.

Vinteren 1750 ble det forsøkt to øyeoperasjoner for å bedre Bachs syn, men uten hell, og det fikk dessverre negative følger for allmenntilstanden.

Den 18. juli inntraff en plutselig og uforklarlig bedring, og Bach kunne igjen se. Men etter bare noen timer ble han rammet av et slagtilfelle med etterfølgende høy feber, og sovnet inn 28. juli 1750.

Etter sin død ble Bach ikke verdsatt som den mester han var og dette gav seg blant annet utslag i at han fikk ingen nekrolog i Thomas-skolens årsberetning og at hans grav ikke fikk noen minnestein. Da enken, Anna Magdalena, ba om det vanlige "halve nådensår" i lønn etter sin mann, var byens myndigheter frekke nok "til å trekke fra 21 thaler og 21 groschen som Bach 27 år tidligere skulle ha fått for meget, fordi lønnen begynte å løpe før han trådte i arbeid". (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 39).

Det som uansett er et uangripelig faktum, er at på Mizlers initiativ Carl Philipp Emanuel Bach og Johann Agricola utarbeidet en nekrolog over den store kantor, og denne nekrolog ble i 1754 ble innlemmet i Mizlers Musicalische Bibliothek.

Uten minnestein på graven ble Bachs gravsted snart glemt. Først i 1894 ble kisten med hans jordiske levninger igjen identifisert og ytterligere 54 år senere ble disse ført til det sted der de ligger den dag i dag: Thomas-kirken i Leipzig, hvor de jordiske levninger hviler under koret. Denne overføringen skjedde 28. juli 1949, på 199-års dagen for Bachs død. Erttertiden har oppdaget at Bach var et mye større geni enn hans samtid kunne fatte, og i dag er Thomas-kirken Leipzigs kanskje viktigste turistattraksjon: musikkelskere fra hele verden valfarter hit og på minneplaten i korgulvet legges det stadig friske blomster!

2.2. Bach og hans symbolverden

Tallsymbolikk har en lang tradisjon i den kristne kirke. Tallet 666 og mystikken rundt bruk av dette er godt nok bevis for det. Den greske filosofen Pytagoras så også tallenes verdi for musikkens skjønnhet, og intervaller ble åndeliggjort og verdsliggjort alt ettersom hvilket tall de var satt sammen av. Oktaven, som var forholdstallet 2:1 og fremkom av to små tall, var det vakreste og ble et symbol på et hellige og rene, mens for eksempel en ters, som var forholdet 8:5 og fremkommer av store tall, var et symbol på det verdslige.

Det å bruke tall og tallsymbolikk i en komposisjon for å understreke essensen i en bibeltekst har flere kjente komponister gjort. Schütz har i sin Matteuspasjon en sekvens over teksten "Det er vel ikke jeg, Herre" som repeteres 11 ganger, én for hver av disiplene som ikke kunne forstå at de skulle forråde sin Herre og mester. Den samme bruken finner vi også i Bachs Matteuspasjon.

Allerede i Bachs tidlige verk, som "Orgelbüchlein", kan man se at denne komponisten er i stand til å bruke musikalske motiv for å uttrykke en koral tekstinnhold og karakter. Dette ser vi i enda sterkere grad når han skriver koraler for kor: Her benyttes både harmoniseringer, fraseringer, flerstemmighet, tekstur, tekstrepetisjoner, toneart, taktart, forsinger, tonehøyde og – dybde for å illustrere teksten i en koral.

Det mest karakteristiske trekk ved musikktenkningen på 1600- og 1700-tallet er utviklingen av affektlæren. Dette er en tenkning om "musikken som bærer av klart formulerte og vel avgrensede emosjonelle momenter". (O. K. Sundberg, Musikktenkningens historie – En innføring, side 93). Bakgrunn for fremveksten og systematiseringen av denne læren "er renessansens interesse for musikalsk teksttolkning og for musikkens emosjonelle uttrykksevne" (O. K. Sundberg, Musikktenkningens historie – En innføring, side 93).

I en rasjonell tidsalder kan man spørre om det er selvmotsigende at man tillegger musikken og dens vesen egenskaper av emosjonell karakter og uttrykk, og at musikk blir et uttrykk for komponistens subjektive følelsesliv. Det er viktig å understreke at

affektlæren ble mer som en katalogisk oversikt over de forskjellige stemninger, og har et klart objektivt preg: Den lærer hvordan musikken kan fremstille og avbilde bestemte allmenne affekter i sitt tonespråk, og således skape eller reprodusere de samme affekter hos lytterne. Dette betyr at affektlæren handler mer om den musikalske retorikk enn om det emosjonelle uttrykk. En av pionerene i dette arbeidet er Joachim Burmeister, som i 1606 ga ut sitt hovedverk "Musica Poetica". (O. K. Sundberg, Musikktenkningens historie – En innføring, side 92). Dette er den første systematiske fremstilling av en musikalsk figurlære, hvor man veksler mellom vanlig tale og retorisk utsmykket og bearbeidet tale. Ove Kristian Sundberg illustrerer dette med følgende figur:

musikalsk retorikk



I denne sammenheng vil det være naturlig å påpeke at i utgangspunktet dreide "det seg om å ta retorikkens forestillingsformer og begrepsapparat i bruk for å kunne beskrive allerede foreliggende musikalske fenomener. I neste omgang blir den musikalsk-retoriske figurlære særlig forstått som et hjelpemiddel for komponisten til å gjøre musikken "talende" og "forståelig". (O. K. Sundberg, Musikktenkningens historie – En innføring, side 93). Her handler det om lys og mørke, himmel og jord, Gud og menneske, frykt og smerte, glede og jubel, enhet, treenighet – alle disse begrepene hadde sine musikalske motsatser, som enhver komponist med respekt for seg selv burde kjenne til.

Et annet moment som kommer inn i denne "musikalsk-retoriske figurlære" er tallsymbolikken. I en søken etter tallfinesser kan man konstruere like mange spekulasjoner og teser rundt musikken som det er knyttet til symbolikken i Johannes' Åpenbaring – og hvordan den skal tolkes inn i vår samtid. Med tilstrekkelig fantasi kan man lese inn alt mulig, så her gjelder det å være aktpågivende og kritisk. Med et kaldt hode må det vel være mulig å skille mellom "snørr og bart", og kunne se noen helt klart definerte tallsymboler, og på den annen side skjære gjennom når spekulasjonene går for langt? Som eksempel kan nevnes korallen om de ti bud (sats 11 i "Clavier-Übung" III): Her er det en markant bruk av kanonteknikken (kanon = regel/rettesnor) og tema består av 10 telleenheter som repeteres 10 ganger. Her ligger symbolikken helt fremme i dagen, og er nokså åpenbar.

Problemene kommer når symbolikken ligger godt gjemt, og man ikke sikkert kan vite om den er villet eller ikke. Sahlin hevder at "Man måsta bara göra den invändingen mot denna form av symbolikk, att näppeligen kan ha något att betyda för lyssnaren, eftersom den väl inte uppfattas vid det spontana åhörandet". (Sahlin, side 84). Sahlin har et poeng, men etter min mening er utsagnet noe upresist og unyansert: Den trenede lytter vil merke seg antallet repetisjoner av teksten "Det er vel ikke jeg, Herre" som repeteres 11 ganger, én for hver av disiplene, som ikke kunne forstå at de skulle forråde sine Herre og mester, i både Schütz' og Bachs Matteuspassjon. Men at Bachs signatur i noen verker ligger i at antallet satser, takter, toner i tema eller lignende er 14 (B A C H) eller 41 (J S B A C H) er noe vanskeligere tilgjengelig for øret.

Nettopp disse "signaturene" som Bach etterlater seg noen plasser, gjør at det kan være interessant å gå nærmere inn i tallforholdene i mange av hans verker for å se hvilke mønstre den store mester har laget. Som det står beskrevet siden i oppgaven er for eksempel "Clavier-Übung" III lagt an med et klart 3x3x3-format, innrammet med et preludium og en fuge som begge har en tredelt oppbygging, og en toneart med tre fortegn. På dette overordnede plan er strukturen iøynefallende. Det samme med de 9 kanons i "Clavier-Übung" IV – Goldbergvariasjonene – hvor intervallet som er gjenstand for kanonen økes med en tone for hver tredje variasjon. Et spørsmål som må stilles er da: Hvor går grensen for Bachs struktur- og formoppbygging, og hvor langt ned på detaljnivå kan man lete etter tallforekomster som i en gitt rekkefølge skal gi en symbolmettet mening? Man kan, som tidligere nevnt, gå alt for

langt i denne søken, men det er også interessant å se etter gjentakende mønstre, og forsøke å forfølge dem så langt som mulig. Så får man etterpå konkludere om det blir spekulasjon, eller om det er reelle strukturer og symboler fra komponistens hånd.

De nevnte teknikkene, og mange flere som han også benyttet, er ikke et fenomen som vi finner bare hos Bach. Han representerer på mange måter høydepunktet i sin samtid, og er den komponist som på det ypperste vis bruker dette språkets mange fasetter. I tillegg til å være en hjelp for å gjøre musikken "talende" og "forståelig", (O. K. Sundberg, Musikktenkningens historie – En innføring, side 93), vil også disse kompositoriske handverksteknikkene legge bestemte føringer for musikk som er styrt av teksten – allerede før komponisten har begynt å tenke på komposisjonen. Teknikkene blir da som en føring og ikke en begrensning. David Heiniche studerte på Thomas-skolen i Leipzig hos Schelle og Kühnau, Bachs forgjenger i stillingen som kantor i Leipzig, og han skriver i sin generalbasslære fra 1711 og 1728: "Men leda våra tankar på gode ideer och uppmuntra den naturliga fantasin, sådant kan enligt min mening icke ske bättre än genom de oratiska Locus Topicus" og "Ibland skulle jag inför en för mig ofruktbar text, eller väl också vid inte alltid gynnsam sinnesdisposition (vilket er gemensamt för alla kompositörer), icke ha kunnat skriva en enda not, såvida jag icke hade betjänat mig av dessa konstgrepp" (oversettelse hentet fra Bengtsson side 164).

Da man utviklet affektlæren var det ikke bare troen på menneskelig intellekt og skaperkraft, som lå bak. Det var også en form for skjematisering som også publikum skulle ta del i, og ble en musikalsk skolering, nesten som en musikalsk patologi. Det er lite som minner om patologi i Bachs musikk. Om systemene var rigide, så var han i sannhet en kompositorisk mester som visste å utnytte dette musikkens regelverk som rammeverk som spenner ut en himmelsk og genial hvelving over. Hos Bach er symmetrien brukt som en meningsbærer – et element som organiserer teksten og musikk ut i fra komponisten oppfatning av hva som var de viktigste elementene i den.

Når David Heiniche skriver om å "leda våra tankar på gode ideer och uppmuntra den naturliga fantasin" – så kan man anta at også en komponist av Bachs format kunne trenge hjelp til å produsere den musikkmengden som var forventet av

arbeidsgiveren, og at rammeverket ikke ble opplevd som en begrensning, men nettopp en avgrensning og konkretisering av oppgaven.

2.3. Fullførelse som trekk ved Bachs senproduksjon

Et viktig trekk ved Bachs siste år er viljen og ønsket om å fullføre og komplettere alle verker. Han har en oppsummerende periode, og det er ikke tilfeldig. Vi skal kort se på hans komposisjongjerning de siste årene og gå litt nærmere inn på noen enkeltverker.

Ved første blick på perioden fra 1740-50 er ikke Bachs produksjon så enorm som en kanskje kunne vente fra en aldrende mester. Han skjøtter sine plikter som kantor og lærer uten konflikter med arbeidsgiver og foresatte, men kanskje også uten særlige anstrengelser? I følge Boyd "fortsatte han å utføre sine plikter som kantor (de som det var umulig å delegere vekk) og, som før, ble hans ekspertise innenfor orgelbygging og utforming ofte etterspurt" (W. Boyd: J.S. Bach, side 184-185). Med Bach som konsulent ble det bygd nytt orgel i Johanneskirche i 1743 og i Thomaskirche i 1747. Disse siste årene hadde han kontakt med Johann Scheibe, Zacharias Hildebrandt og ikke minst Gottfried Silberman. Han holder seg stort sett i ro i Leipzig, med en reise til Potsdam og Berlin i 1747 som den eneste lengre reise. I komponistgjerningen fremtrer en merkbar forandring: Mannen som i perioden 1717-33, de 6 årene i Köthen og de ti første årene i Leipzig, skrev en voldsom mengde musikk at det i det hele tatt er problematisk bare å skulle skrive den ned innenfor et så vidt kort tidsrom, komponerer nå nesten ingen ny musikk. Man kan spørre seg om mesterens kompositoriske åre har tørket inn.

På de nevnte 16 årene komponerte han det meste av den musikken som er alminnelig kjent: Omkring 170 (bevarte) kantater, pasjonene, "Magnificat", det meste vi kjenner av kammer- og orkestermusikk, de 3 første bindene av "Clavier-Übung", første halvdel av "Das Wohltemperierte Klavier" og alle de andre betydelige verkene for klaver, alle motettene, de fleste av de verdslige kantatene og sist, men ikke minst, mange av de viktigste orgelkomposisjonene. Han jobbet nok like flittig i årene som fulgte, men hvilke verker er det som kommer de siste 10 årene? Noen ganske få kirkekantater, annet bind av "Das Wohltemperierte Klavier", "Goldberg-variasjonene" - "Clavier-Übung IV", Bauernkantate (som vel ikke kan sies å være et veldig sentralt verk i hans gjerning) og ikke minst noen orgelverker: Schüblerkoralene,

de 18 forspillene over "Vom Himmel hoch" og ikke minst "das Musikalisches Opfer" og "Die Kunst der Fuge".

I gjennomsnitt vil det si at han skrev cirka et opus pr år de siste 10 årene. Noen av verkene, som "Die Kunst der Fuge", "Das Wohltemperierte Klavier", "Goldberg-variasjonene" og "das Musikalisches Opfer", inneholder en lang rekke satser og har nok medført store anstrengelser for komponisten, både intellektuelt og kompositorisk. Enkelte av de tidligere verkene, som kantatene og variasjonene, har nok Bach skrevet i løpet av noen dager, men er det noen forklaring på denne tilsynelatende nedgangen i produksjonen? Paul Hindemith spør slik: "Hva er årsaken til denne plutselige lammelsen?" (P. Hindemith, J.S. Bach – arv og forpliktelse, side 22-23). Begrepet "lammelse" er vel ikke helt dekkende for denne dreiningen i Bachs komposisjongjærning, men han var nå fri fra presset om stadig å skulle komponere noe nytt, et press som hadde vært på ham nesten hele hans voksne, yrkesaktive liv. Den aldrende mester tar seg tid til å komponere lengre, mer komplekse verker, han samler, fullender, bearbeider og redigerer sine tidligere verker, og noen av verkene fra denne perioden har til dels mange dyptloddende aspekter.

3 "Clavier-Übung"

3.1. "Clavier-Übung" I

Dette er en samling av 6 partitaer som ble skrevet i 1731. Bach kom til Leipzig i 1723, og etterfulgte Johann Kühnau som kantor i Thomaskirken. Kühnau var en "faglig vidtfavnende" kantor i perioden 1701-22 (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 28) Blant Kühnaus arbeider finnes to sett partitaer, hvor hver av dem inneholder 7 partitaer. I Volum I er disse partitaene i toneartene C, D, E, F, G, A og Bb, mens toneartene i volum II er c, d, e, f, g, a, h. Det vil si 7 partitaer i stigende dur-tonearter og 7 i stigende moll-tonearter. Det er nærliggende å tro at Bach kjente til disse verkene. Bach hadde stor respekt for sin forgjenger, og har trolig studert disse verkene. Når han selv komponerer en samling partitaer er det fristende å se etter en link til Kühnaus arbeid.

I "Clavier-Übung" I er det 6 partitaer. Disse er utgitt enkeltvis fra 1726 (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 31). Er det en ydmyk komponist som har respekt for tallet 7 – helhetens og fullkommenhetens tall – som gjør at han heller lager 6 partitaer – jordens og ufullkommenhetens tall? Er det en beskjeden og nytilsatt kantor som ikke vil lage like mange partitaer som sin forgjenger? Eller skrev han 7 partitaer, der en har forsvunnet underveis? Det som er helt klart er at Bach ikke har kopiert strukturen i Kühnaus samling, det vil si med en samling i dur og en i moll, og med stigende tonearter. Bachs partitaer går i henholdsvis Bb-dur, c-moll, a-moll, D-dur, G-dur og a-moll. Det vil si at toneartene står i økende intervall i alternerende retning ut fra Bb.

Eller for å si det på en annen måte:

partita nr **2** står en **sekund** over partita nr 1

partita nr **3** står en **ters** under partita nr 2

partita nr **4** står en **kvart** over partita nr 3

partita nr **5** står en **kvint** under partita nr 4

partita nr **6** står en **sekst** over partita nr 5

Dersom det var skrevet en partita nr **7**, så skal den stå en **septim** under partita nr 6, det vil si at den skulle vært i f.

Dette er en sammenheng som ikke er avgjørende for musikkens storhet, og selv en trenet lytter vil ikke være i stand til å høre denne sammenhengen. Likevel er det et ekko til forgjengeren Kühnau's verk, og dette blir et spørsmål om ytre rammer. Samtidig er det ikke avgjørende om Bach skrev en syvende partita eller ikke.

3.2. "Clavier-Übung" II

"Clavier-Übung" II inneholder to titler - Italiensk konsert i F-dur og ouverture i fransk stil i h-moll. Til sammen inneholder disse to verker 14 satser. Disse to verkene representerer to av barokkens motsetninger, med en tritonus i avstand, b-toneart mot krysstoneart, moll mot dur og konsert mot suite. I det gamle Tyskland er det nok også viktig å nevne den franske "manieren" og den italienske "gusto" – to rådende stilretninger som var konkurrenter til den tyske stil. Ved å inkludere disse i sine verker viser Bach både storhet som menneske, men også storhet som en komponist med virkelig kapasitet utover en spesiell genre. I Bachs verker er det alltid interessant å lete etter tallsymbolikk, både på det overordnede plan og på detaljnivået. Med 14 satser er det lett å konkludere med at Bach setter sin signatur på verket ved å bruke "sitt" tall: I tallalfabetet, der A=1, B=2 osv, gir B A C H oss summen 14. $(A=2)+(B=1)+(C=3)+(H=8) = (BACH=14)$. "Clavier-Übung" II ble skrevet i 1735, og disse to motstående ytterpunktene ble stående slik i 4 år, før Bach kommer med fortsettelsen i 1739.

3.3. "Clavier-Übung" III

"Clavier-Übung" III er den eneste i denne serien som er komponert for orgel, mens de andre bindene er skrevet for piano. Det gjør det særlig interessant å se i denne etter symboler som relateres til kirkelig bruk.

"Clavier-Übung" III omfatter 21 koralforspill, fire litt mystiske duetter, og med "Preludium & Fuge" i Ess-dur som en storslått ramme omkring det hele. Alt i alt er det 27 satser. "Preludium & Fuge" i Ess-dur er Bachs siste storverk for orgel av denne type. Vanligvis opptrer preludium og fuge samlet som et par, men i "Clavier-Übung" III er dette paret splittet og brukes som rammeverk. Preludiet er den monumentale åpningen av verket, mens fugen gjemmes og blir selve konklusjonen som avslutter det hele, som 27. og siste sats i et grandiose verk.

"Clavier-Übung" III kalles også for orgelmessen. Den er skrevet rundt 1739, og inneholder altså 27 satser, dvs 3x3x3 satser. Vi har tidligere tatt til orde for å være forsiktige med å overdrive bruken av symboltall – men i dette verket står 3-tallet og roper mot oss fra første stund. Ikke bare er det 3x3x3 satser, det utgjør bind nr 3 i "Clavier-Übung"-serien, og det innrammes av satser med 3 fortegn. "Kanskje hadde endog en så prosaisk ting som at Bach frembød verket til salgs for 3 Thaler sin spesielle mening for ham." (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 33). Innholdet er Preludium og (trippel-)fuge, 21 (3x7) koralpreludier og 4 duetter. I dette verket er det umulig å overse den rolle 3-tallet og potenser av dette tall (3 opphøyet i annen og 3 opphøyet i tredje) spiller i den overordnede sammenhengen. Tallet 3 er et tall som både har dype røtter i tallsymbolikkens historie, og i kristen sammenheng har det en særlig spesiell betydning gjennom sin tilknytning til treenigheten.

Vanligvis, når Bach lar en fuge følge et preludium over det samme temaet, kommer fugen umiddelbart etter preludiet, men i dette tilfellet sparer han altså fugen til å oppsummere hele messen, som en konklusjon 25 satser senere. Denne typen innramming av musikk bruker Bach svært sjelden i instrumentale verk, men i koralene brukes dette ofte, og da med en helt signifikant teologisk betydning. Denne entydigheten kan lettest oppdages ved å se på det som kommer mellom "innrammingen", eller her "innrammings-satsene". Dette er det tyskerne kaller

"Herzstück." De 25 satsene som befinner seg innenfor de rammene som preludiet og fugen, gir har tre funksjoner i den lutherske liturgi: Messe, katekisme og nattverd. Det vil derfor være nærliggende å anta at de forskjellige satsene har følgende funksjoner:

- Preludium
- 9 (3x3, eventuelt 3+3+3) koralpreludier basert på det tyske motstykket til messens *Kyrie* og *Gloria*.
- 12 (3x4) koralpreludier til tekster som henspiller på Luthers lille katekisme (12 er den ecclesiske rekkefølgen: 12 stammer i Israel, 12 disipler osv. 12 er også produktet av 3 (det guddommelig tall – en Gud som er treenig) og 4 (det jordiske tall – 4 verdenshjørner, 4 elementer osv)
- 4 duetter til bruk under nattverden
- Fuge – Postludium

Samlingens åpningsnummer, sats nr 1, er det majestiske Preludium i Ess-dur. Det har i seg elementer av fransk ouverture, hvor det majestetisk bæres av en kraftig punktert åttendelsrytme. Selve preludiet bæres oppe av tre tematiske idéer. De er relativt forskjellige og dermed også klart profilerte samtidig som de viser et slektskap. Det er slik at det andre tema vokser ut av det første, og det tredje av begge de to foregående. De tematiske idéene spiller seg ut i følgende formforløp:

A - B - A - C - A - B+C - A

Satsene 2-10 baserer seg på melodier til Kyrie- og Gloria-salmene innenfor luthersk tradisjon, og det er naturlig å kalle det for Missa-delen.

I behandlingen av Kyrie-salmens tre vers (melodier) introduserer Bach det prinsipp som anvendes for alle katekismus-sangene, "nemlig at hver melodi behandles både i en stor sats for orgel med pedal og i en mindre manualiter-sats". (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 34)

I behandlingen av Gloria-leddet gjør Bach derimot noen helt annet: Han bringer nemlig 3 satser over Gloria-melodien (en stor omgitt av to mindre), alle tre forøvrig

trio-satser. En grunn kan være at "Alene Gud i himmerik" er en salme med trinitarisk oppbygging. En annen mulig grunn er at Bach ønsker å la hele Missa-delen utgjøre 9 (3x3) satser. Eller som Sundberg sier: "Det kan sogar for Bach dreie seg om et lykkelig sammenfall av de to symbolske muligheter" (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 34)

Deretter følger 12 satser (3x4), sats 11-22, og de kalles gjerne for Katekismusdelen. "Den følger forløpet av katekismens såkalte "parter", med koralbearbeidelser over katekismus-sangene tilknyttet Budene, Trosbekjennelsen, Fader vår, Dåpen, Skriftemål/Bot og Nattverd". (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 34)

Vi har tidligere snakket om tallsymbolikk på et makro- og mikroplan. I koralen om de ti bud, sats 11, brukes kanonprinsippet trolig bevisst på et makroplan for å synliggjøre det som angår regelbundethet og etterfølgelsen. Når så den etterfølgende fughettaen, sats 12, tar koralens åpningsfrase og lar temaet bestå av 10 telleenheter som repeteres 10 ganger i 10 forskjellige temainnsatser, så er det en klar form for tallsymbolikk, men på en mer overflatisk måte enn den vi har berørt ovenfor.

Sats 18 er en fughetta basert på koralens åpningsfrase. Sundberg kaller satsen for "den lille dåpskoralen". "At de tre innsatsene med temaet i grunnform hver gang følges opp av temaet i omvendning, gir åpenbare symbolske tolkningsmuligheter på linje med dem vi finner i nr. 11." (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 34)

Hvis en liker å lete etter tallsymbolikk, og spesielt forekomster og kombinasjoner av tallet 3, vil sats 17 og 18 være en fantastisk plass å boltre seg i 3-tall. Det kan synes som om Bach i de to dåpskoralene lar verkets tretallssymbolikk spille seg ut for fullt. Den lille dåpskoralen (3stemmig og i 3/4 takt) består av 27 takter (og altså 81 taktslag), mens den store dåpskoralen omfatter 81 (3 opphøyet i fjerde) takter.

De 12 katekismus-koralene etterfølges av fire duetter, satsene 23-26, i en stigende rekkefølge (e-moll / f-dur / g-dur / a -moll) Hva som er funksjonen til disse 4 duettene volder i følge Sundberg forskningen stadig mye hodebry. Det er nærliggende å tro at et ønske om å la samlingen omfatte 27 satser har spilt inn.

"Clavier-Übung" III slutter like pompøst og mektig som den begynner, og selv om det er 25 satser mellom preludiet og fugen, og det dermed blir ganske stor avstand mellom, er det liten tvil om at preludiet og fugen hører sammen. Fugen omtales gjerne som "St. Anne". Dette på grunn av den påfallende overensstemmelse mellom dens første tema og åpningsfrasen av en kjent engelsk hymnemelodi med dette navn, uten at det behøver å bety at Bach har lånt temaet av William Croft (1678-1727). Men det er mulig at det er tilfelle, da både melodien og teksten den gjerne brukes til ("O God, our help in ages past") forelå på det tidspunkt Bach skrev fugen.

Fugen i Ess-dur er en trippelfuge. Den består av tre sammenhengende seksjoner, som har hvert sitt selvstendige tema. 3-tallssymbolikken som ligger som et overordnet hele over samlingen og kan sees i preludiets oppbygging, lar seg også lese ut av oppbyggingen av selve fugen. Det betyr at også de symbolske tolkningsmuligheter som allerede knytter seg til preludiets tre tematiske idéer, her blir enda mer påtrengende.

På samme måte fremtrer tre fuge-temaer som klart innbyr til trinitarisk fortolkning.

Tema 1: majestetisk og verdig (Faderen),



Tema 2: mykt beveget (Sønnen)



Tema 3: sprudlende livfullt (Ånden).



Vi har tidligere omtalt preludiet, og vist at det har en stor og tydelig tredelt symbolikk: Det går i Ess-dur (3 b-er), det er tre temaer som er kombinert i en stor tredelt struktur med 9 deler: ABACABACA. Fugen som avslutter verket har også tre elementer, men i fugen er de av proporsjonal lengde. I eksposisjon nummer to underdeler han slaget i tre deler, og i eksposisjon nummer tre underdeler han slaget ytterligere en gang i tre deler. Som tittelen trippelfuge tilsier vil han i avslutningen bruke disse tre elementene samtidig.

Det er ikke veldig opplagt hva som er idéen bak "Clavier-Übung" III. Tilnavnet "orgel-messe" kan ikke sies å være treffende. Da er det mer nærliggende å betrakte verket som kombinasjon av en luthersk "orgel-messe" (Kyrie- og Gloria-satsene, 2-10) og en slags "orgel-katekismus" (11-22).

"Clavier-Übung" III kan sies å være en portal inn til den siste og mer innadvendte fase i Bachs liv og skapervirksomhet "(O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 36). Dette er innledningen til en tid der han oppsummerer og fullfører, samt skriver noen verk av belærende karakter. Samtidig som verket står fjellstøtt i seg selv, peker det også fremover mot noen av de mest fundamentale verkene som Bach skrev, og som på mange måter blir selve fullendelsen av hans kompositoriske virke: "H-moll-messen" og "Die Kunst der Fuge". Med sine 27 satser og nærhet til den lutherske salmemessen er orgelmessen også interessant i forhold til "H-moll-messen". Likhetstrekkene er flere, og kanskje symbolbruken også?

4. "H-moll-messen"

Det å skulle oppsummere H-moll-messens innhold og tilblivelse på noen ganske få sider er en umulig oppgave. Jeg vil derfor støtte meg til O. K. Sundbergs oversikt over de forskjellige delenes tilblivelse (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 3), og gå særlig inn på Credo-delen.

4.1. Oppbyggingen av "H-moll-messen"

Messen som fenomen i vestlig kunstmusikk har sin bakgrunn i den kirkelige messen. I den liturgiske messen skiller man mellom de faste ledd, ordinarieleddene, og de leddene hvis tekstlige innhold følger kirkeåret, proprieleddene.

Ordinarieleddene omfatter Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus med Benedictus og Agnus Dei

Proprieleddene er Introitus, Graduale, Alleluia eventuelt Sequenz, Offertorium og Communio.

De messene som var skrevet til liturgisk bruk var ganske korte og holdt i en knapp musikalsk stil. På 1400-tallet startet det som skulle bli storhetstiden til den polyfone ordinarie-messen. I en lang periode er motetten og messen de to mest sentrale hovedformene innen kirkemusikken. Guillaume Dufay (1425-94), Josquien des Prez (1450?-1521), Orlando de Lasso (1532-?) og Johs Ockeghem (1420-95) er sentrale messekomponister på den tiden. Likevel er Giovanni Pierluigi de Palestrina (1525-94) den renessanse-komponist som har etterlatt seg flest messer: Intet mindre enn 102 slike messer etterlot han seg (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 17).

På Bachs tid har dette bildet endret seg litt, og messens musikalske karakter er forandret. Tidligere var messen en vokal komposisjon, overveiende til liturgisk bruk, med bare en diskret instrumentledsagelse, mens på Bachs tid var den bygd ut til å bli et stort konsertverk med kor, solister og orkester. Denne "konsert-messen" vokste frem i Italia og sør-Tyskland, i byer som Wien og Salzburg, og når sitt høydepunkt med Beethovens "Missa Solemnis".

Bach viser sin sans for den gamle messen og messekomponisten Palestrina ved at han bearbejder dennes "Missa sine nomine" og legger til en diskret orkestersats.

I barokken er det den polyfone a capella-messen slik vi kjenner den fra Palestrinas strenge, kontrapunktiske stil som videreføres av blant andre J. J. Fux (1660-1741). Nå vokser det også frem en messtype med orkesterledsagelse, den såkalte missa concertata-tradisjonen. Denne har sitt utspring i Dresden, hvor man hadde flere betydelige messekomponister som Bassani, Lotti, Hasse og Zelenka.

I luthersk sammenheng snakker vi også om missa brevis, men da som en spesiell type kortmesser, en messe som kun inneholder ordinarieleddene Kyrie og Gloria. Bach har skrevet flere slike kortmesser. BWV 233-36 er messe i F-dur, A-dur, g-moll og G-dur, og alle disse er kortmesser. "H-moll-messen" var i utgangspunktet en slik selvstendig missa brevis. Denne messen ble nemlig oversendt kurfyrst Friedrich August II av Sachsen sammen med et skriv datert 27. september 1733, hvor Bach ber om å få status som kongelig hoffkomponist, så messen må altså være skrevet før dette.

Det første glimtet verden fikk av denne messen var altså i 1733. I løpet av de neste 15 årene utvidet Bach denne missa brevis til en missa tota. Han lånte litt av sitt eget materiale fra de tyske kantatene, men var meget selektiv når han valgte å bruke materiale fra kantatene om igjen i messen. I tillegg komponerte han en del nytt stoff.

"H-moll-messen" er levert etttertiden i 4 deler. Disse er

1. Missa
2. Symbolum Nicenum
3. Sanctus
4. Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem.

Dersom vi skulle prøve å påvise en sammenheng mellom denne firedelingen av verket, som om det skulle være satser i et syklisk verk, ville vi få en nesten umulig oppgave. Teksten er det element som binder sammen de fire delene, ikke musikken eller en arkitektonisk storform. "H-moll-messen" er skrevet over et langt tidsrom, og til bruk i forskjellige deler av messen. Denne liturgiske fellesnevner som de har er vel grunnen til at Bach har satt dem sammen i en utgave, og ikke valgte å la delene

ligge hver for seg. Det er så store dimensjoner på verket, at det har ikke vært mulig å bruke det som messemusikk til gudstjenesten.

At første del er et bind for seg er kanskje ikke så rart, siden den har vært brukt som selvstendig messe, missa brevis, og partituret var altså oversendt kurfyrst August II av Sachsen i 1733. Tilblivelsen av de andre satsene har det vært adskillig uenighet om, men hva gjelder Sanctus-satsen, så mener Alfred Dürr og Georg von Dadelsen at den sannsynligvis har vært skrevet til bruk 1. Juledag 1724. Den samme Dadelsen har også argumentert for at resten av verket er skrevet så sent som i 1747-49. Om det er riktig, er det i alle fall helt naturlig at partituret er delt i disse fire bindene. Bind 2 og 4 er rett og slett komponert for å fylle ut de satsene som manglet på å gjøre en missa brevis til en missa tota. (O. K. Sundberg, J.S. Bach og H-moll-messen, side 3)

Rent liturgisk vil det være naturlig å dele verket i 5 deler, som følger ordinarieleddene (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus med Benedictus og Agnus Dei*).

1. *Kyrie*-delen er altså komponert 1733. Kyrieteksten er alltid tredelt, og starter og slutter med "Kyrie Eleison" og har ropet "Christe Eleison" i midten. I de gamle, vokale og polyfone messene har Kyrie-satsen ofte et daCapo-preg; ABA, hvor det siste Kyrie er en ren reprise av det første. Hos Bach er de to Kyrie-satsene hver sin kor-fuge med orkesterakkompagnement. Den første går i h-moll, mens den siste går i f-moll. I karakter er de veldig forskjellige. Den første har et veldig vandrende og urolig preg, mens den andre er sår klagende.
2. *Gloria*-delen er komponert omtrent samtidig med *Kyrie*-delen, og disse utgjorde missa brevis i h-moll. Der Kyrie er menneskenes rop om nåde, er Gloria svaret fra himmelen. Noe av teksten finner i Lukas 2;14, englesangen på Betlehemsmarken, og resten er basert på den oldkirkelige Laudamus-hymnen. Tekstlig kan vi dele *Gloria*-delen i to, men Laudamus-delen igjen kan deles i tre forskjellige avsnitt.

Avslutningen på *Kyrie* er veldig tilbakeholden. I Hymnus Angelicus, som er starten på *Gloria*-delen, lar Bach alle instrumenter få utfolde seg nesten fritt. Her er trompeter og pauker, og vi befinner oss, selvfølgelig, i D-dur. Dette er en

korsats, men den har klare orienteringer mot det konserterende, det virtuose, og satsen preges av rytmikk og motorikk. Det er en diskusjon om satsinndeling her, og noen tolker det dit hen at Hymnus Angelicus kan deles i to satser. Det gir interessante perspektiver som drøftes lenger nede i dette avsnittet.

Det første Laudamus-avsnittet består av en solo-arie, "Laudamus te", for sopran og fiolin, og korsatsen "Gratias Agimus". Solosatsen er veldig virtuos og har et klart improvisatorisk preg. Korsatsen er en dobbeltfuge som har basis i åpningskoret i kantaten "Wir danken dir, Gott, wir danken dir" (BWV 29, 1731). Tekstens to deler blir behandlet med hvert sitt tema, som gjennomføres og behandles som en dobbeltfuge. Dette er en lovprisning av Gud Fader.

Det andre Laudamus-avsnittet består av tre satser, duetten "Domine Deus", korsatsen "Qui tollis" og arien "Qui Sedes". Dette er en treer-gruppe, og sentrum i denne gruppen er også sentrum for hele Laudamus-delen i Gloria. "Domine Deus" har mange likhetstrekk med duetten i Credo-delen. De omtaler begge Kristus som andre person i guddommen, og inneholder, i følge Moberg, satstekniske elementer som viser en slik orientering. (C.-A. Moberg, Bachs passioner og höga messa, side 180). Midt-satsen, "Qui Tollis Peccata Mundi", er basert på kantaten "Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz" (BWV 46, 1723). Satsen er flyttet til h-moll, og i følge Sundberg er dette "en toneart som hos Bach synes å ha en særlig affinitet til angst, smerte og fornedrelse". Til slutt i andre Laudamus-del kommer "Qui sedes ad dexteram Patris", en solo-arie for alt og oboe-d'amore. Satsbildet viser oss to selvstendige stemmer som allikevel gjør det samme. Satsen har preg av å være en kanon på primen, og det er naturlig å tenke på Faderen og Sønnen som to selvstendige deler av tre-enighetens ene.

Den tredje Laudamus-delen består også av en arie, "Quoniam tu solus sanctus", og korsatsen "Cum Sancto Spirito". I solo-arien har Bach en veldig spesiell besetning: Corno da caccia og Fagott II, som bare medvirker på akkurat denne satsen. Hovedtemaets fem første toner utgjør en symmetrisk figur. Det hele har et majestetisk preg, og teksten er "Du alene er den høyeste". Det kan synes som et paradoks at dette fremføres av en bassolist og

bare dype instrumenter. Denne siste satsen var opprinnelig avslutningssatsen på missa, og her viser Bach sitt mesterskap: Han deler satsen i 5 deler, hvor første, tredje og femte del er tuttipartier hvor han henter maksimalt ut av de forskjellige instrumentgruppene, mens andre og fjerde del er mer neddempede, fugerte partier.

3. *Credo* er det tredje ordinarieleddet, og denne delen av missa består av 9 satser og dateres til ca 1748/49. Den blir behandlet i et avsnitt for seg senere.
4. *Sanctus* er det fjerde ordinarieleddet, og rent tekstlig inneholder det Sanctus, Osanna, Benedictus og repetisjon av Osanna. Bach bruker her en Sanctus-sats som ble skrevet til bruk 1. juledag 1724. Dette er sannsynligvis den eldste delen av "H-moll-messen", og den er lagt til som del 3 av partituret.

Sanctus-satsen har en monumental avslutning, og rent liturgisk skal vi ikke nå høydepunktet før i Osanna-leddet. Bach lar orkesteret få sin normalbesetning, mens koret blir åttestemt, messens mest stemmerike sats i koret. Denne satsen følger, musikalsk, så tett etter "Sanctus", at selv om de tilhører hvert sitt bind i autografen, må de være skrevet med tanke på en helhet.

"Benedictus qui venit in nomine Domini" er et satsteknisk motstykke til Osanna. Tenorsolisten akkompagneres kun av et soloinstrument (kan være enten fiolin eller fløyte) og continuo. Satsen er inndelt symmetrisk i fem, hvor andre og fjerde del er vokale mens de resterende er instrumentale.

Når Benedictus er ferdig repeteres Osanna.

5. *Agnus Dei* har en treleddet struktur på samme måte som *Kyrie*. Fra 1000-tallet har bønnens to første ledd blitt avsluttet med "miserere nobis", mens det siste leddet har vært avsluttet med "Dona nobis pacem". Bach deler ut teksten på en arie og en avsluttende korsats.

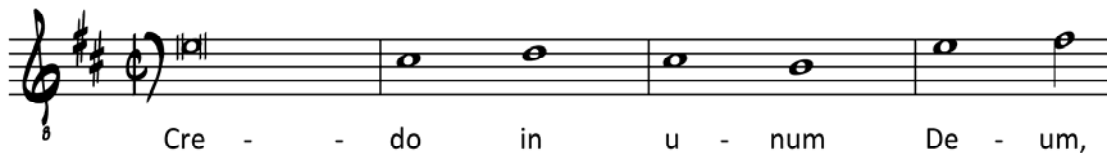
Agnus Dei innledes med alt-arien "Agnus Dei". Denne arien er hentet fra "Himmelfartsoratoriet" (BWV 11, 1735). Den tar for seg de to første

bønneleddene. Den avsluttende korsatsen, "Dona nobis pacem", har Bach hentet fra Gloria-delen, nemlig "Gratis agimus tibi". Det kan synes noe uvanlig å knytte en avslutningssats opp mot en sats fra Gloria: hadde det enda vært fra Kyrie-delen, så hadde han vært i en gammel tradisjon. Men, det skal understrekes, at ved å benytte en sats fra den opprinnelige missa brevis, viser han at utbyggingen til en missa tota er en bevisst handling, og han understreker helheten i verket. Dadelsen har argumentert for at siste del av autografen er skrevet så sent som i 1747-49.

4.2. Oppbyggingen av Credo-delen

Credo-delen er for mange "H-moll-messen"s høydepunkt. Med sine 9 satser er det en veldig trosbekjennelse som legges ut, og disse satsene var ikke ferdig før 1748-49, og er dermed noe av det siste som Bach komponerte.

1. Credo in unum Deum.



Credo-delen åpner med en sats som er bygd over teksten "**Credo in unum Deum**", med en variant av intonasjonsformelen i Graduale Romanum (GR) som gjennomgående tema. Over dette tema bygger Bach en 7-stemmig motettsats (eller fuge) som i all hovedsak er vokal. Orkesteret får preg av å være continuo. I følge Sundberg var denne formen fra GR "i utbredt bruk på Bachs tid og vi finner den bl.a. i Gottfrid Vopelius' Neu Leipziger Gesangbuch (1682)". (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 5). På tradisjonelt vis bygger Bach opp fugen med tre gjennomføringer, og allerede i den andre gjennomføringen starter en viss fortetning. I tredje gjennomføring viser Bach sitt mesterskap som fugekomponist i det han lar sopran II og alt være temabærende samtidig som de følger hverandre i sekster mot bassen som har tema i augmentert form. Rett etter følger sopran I med tema i trangføring i den kortest mulige avstand, det vil si den trangeste trangføring som er mulig.

Satsen er, som allerede nevnt, en syvstemt fuge. Koret synger 5 stemmer og fiolinene legger på de to siste stemmene. I kristendommen symboliserer syvtallet Gud og den skapte verden. Det kan virke som Bach bruker denne symbolikken bevisst, teksten "Credo in unum Deum" har 7 stavelser, og vi har dermed 7 toner i den gregorianske intonasjonsformelen.

Teksten betyr: "Jeg tror på en Gud". Satsen har et monumentalt preg, og er en tydelig åpning av Credo-delen. Rilling bruker uttrykket "monumental

objektivitet" om satsen (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 6).

2. Patrem omnipotentem.

Cre - do in u - num De - um

Cre - do in u - num De - um

Cre - do in u - num De - um

Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem

Denne satsen tar opp igjen teksten fra åpningssatsen, men går noe videre. Den dekker teksten "den allmektige Far, som har skapt himmel og jord, alt synlig og usynlig" og sammen med første sats dekker den hele 1. trosartikkel.

Satsen er basert på kantate 171 (1729); "Gott, wie deine Name, so ist auch dein Ruhm (bis an der Welt Ende)" – "Gud, som ditt navn er, så er også din ære/pris (like til verdens ende)". Tekstordet som ligger til grunn er hentet fra salme 48;11. Selve satsen er "bare" 4-stemmig, men er så vidt kompleks at det ville være like vanskelig å bygge den ut til 5-stemmighet som å skrive en ny.

I alle Bachs sene verker er det interessant å se etter tallsymbolikk. Denne 2. satsen har 84 takter, som kan skrives som produktet 12×7 , det vil si at tallet 84 fremkommer som et produkt av to hellige tall som representer den skapte verden. På disse to første satsene kommer utsagnet "Credo" 43 ganger. Ordet

"Credo" har summen 43 i tallalfabetet (3+17+5+4+14), og til sammen har disse satsene som dekker 1. trosartikkel 129 takter, det vil si 43×3 .

3. Et in unum Dominum.



Denne satsen innleder 2. trosartikkel, "Vi tror på én Herre, Jesus Kristus, Guds enbårne Sønn, født av Faderen før alle tider, Gud av Gud, lys av lys, sann Gud av sann Gud, født, ikke skapt, av samme vesen som Faderen. Ved ham er alt blitt skapt." Det faktum at satsen er en duett henspiller (kanskje) på Jesus Kristus som den andre personen i guddommen. Det kan også være et symbol på Jesus som både Gud og menneske, eller det at Sønnen både ble fornedret og opphøyet. Teksten som behandles omtaler Kristus som utgått fra Faderen, eller som det heter i den norske oversettelsen av Nicenum: "av samme vesen som Faderen". Likevel er her tale om et selvstendig individ, og denne dobbeltheten er det kanskje symbolikken rundt tallet to skal si oss noe om.

4. Et incarnatus est.

[illegible]

“Et incarnatus est” er teksten om Gud som ble menneske. Dette tekstavsnittet har Bach allerede behandlet i slutten av forrige sats, trolig henger det sammen med at denne satsen ikke var planlagt da forrige ble ferdigstilt, og så har han senere komponert en egen sats som skal omhandle selve inkarnasjonen. Med denne “ekstrasatsen” oppnår han det symbolske antallet 9 på *Credo*-delen, samt at han ved å bruke en ekstra sats på inkarnasjonen trekker en parallell inn i den katolske tradisjonen, som har sterk fokus på inkarnasjonen og jomfru Maria.

Det at Kristus ble menneske i kjøtt og blod sier Nicenum slik: "For oss mennesker og til vår frelse steg han ned fra himmelen, og ved Den Hellige Ånd og av jomfru Maria ble han menneske av kjøtt og blod." Særlig iørefallende er de nedadgående og brutte treklangene som kommer til teksten "Et incarnatus est" – steg ned fra himmelen.

Vi har tidligere talt antall takter innad i 1. og 2. sats, og dersom vi gjør det samme her i 4. sats vil vi finne at inkarnasjonen, det at den guddommelige tok bolig iblant oss, beskrives på $7 \times 7 = 49$ takter.

5. Crucifixus.



Korsfestet. "Han ble korsfestet for oss under Pontius Pilatus, led og ble begravet." (Nicenum). Ikke bare er dette midtsatsen i Credo, Crucifixus omhandler også det mest sentrale i den kristne tro og noe av det viktigste i hele den vestlige kulturarv: Korsfestelsen og Kristi stedfortredende soningsdød, den kristne tros dypeste og mest sentrale elementer.

Satsen har vært brukt før, i åpningen av kantate 12 fra 1714 – "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" – men Bach har skiftet toneart til e-moll. Riktignok er det gjort noen andre endringer på satsen også, men dette er å regne som det eldste avsnittet i hele messen. Satsen har form av en Passacaglia, "basert på den såkalte Lamento-bass, en kromatisk fallende kvartgjennomgang som i barokken etablerte seg som et stående uttrykk for sorg, smerte, sjelekval, død." (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 17). Passacaglia er en variasjonsform, og dette temaet presenteres og varieres 13 ganger. 13 ulykksalige ganger repeteres dette tema, og er valget av tallet 13 et uttrykk for maksimal ulykke? I følge Sundberg ble "den instrumentale gjennomføring først (...) føyet inn etter at Bach valgte å skrive en selvstendig sats om inkarnasjonen,..." (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 20) - så det er vanskelig å si noe sikkert rundt Bachs intensjoner om valg av tallet 12 eller 13. Vi vet imidlertid at begge disse tallene har en spesiell mening og betydning, så det var kanskje ikke så vanskelig å foreta en slik utvidelse fra det meningsfulle tallet 12 til det, i denne sammenhengen, minst like meningsfulle

tallet 13? I den første utgaven, forutsatt at avslutningen på satsen ikke er endret, var det 49 takter. 12 x 4 takter og kadens til G-dur. I den siste utgaven er det 13 x 4 takter og kadens til G-dur, det vil si at det er totalt 53 takter, og med teksten "Crucifixus" er det nærliggende å tenke på profetien om Herrens lidende tjener, slik den står nedfelt i Jesaja 53. Det vil si at Bach gjorde en utvidelse fra det meningsfulle tallparet 12/49 til det like meningsfulle tallparet 13/53.

13 ganger repeterer dette "enkle" basstemaet "sitt oktavsteg mot höjden, men tvingas i smärtsamme kromatiske halvtonsteg tillbaka ned i mörkret, medan kören sjunger sin av dissonanta förhållningar og portamentoarende "suckar" präglade sång..." (C. A. Moberg: Bachs Passioner og Höga Mässa – side 183). Passacagliaens slepende gange kan minne om livets harde realitet, og om den lange og harde veien dette var for Kristus. Dissonansbruken understreker det dramatiske, og i siste gjennomføring dør hele satsen ut samtidig som Kristus utånder på korset. Til slutt er det bare continuo igjen sammen med korets pianissimo.

Bach klarer likevel ikke å dy seg for å foregripe begivenhetene litt: Med et passacaglia-tema på 4 takter som repeteres 13 ganger, er det naturlig å vente at den siste kadensen går til tonika, og at takt 53 ender i e-moll. Bach tar litt av gleden fra oppstandelsen på forskudd i det han kadenserer til G-dur som er Tp.

**Hovedoppgave for Bengt Norbakken
våren 2007**

7. Et in spiritum sanctum.



Etter de tre veldige midtsatsene er det igjen en solistsats som innleder en trosartikkel, denne gang 3., som handler om Den Hellige Ånd. "Vi tror på Den Hellige Ånd som er Herre og gjør levende, som utgår fra Faderen og Sønnen, tilbes og æres sammen med Faderen og Sønnen, og som har talt gjennom profetene. Vi tror på én hellig, allmenn og apostolisk kirke."

Blankenburg mener at satsens tema forekommer i tre forskjellige varianter, og dette kobler han opp mot treenighetslæren. De tre forskjellige variantene av tema omhandler treenigheten, at Faderen, Sønnen og Ånden er én guddom. Blankenburg omtaler også dette som et tema med varianter, og sett i forhold til treenighetslæren er også dette relevant. (W. Blankenburg: Einführung in Bachs h-moll-Messe – side 83-84)

Dette er en sats med veldig mye tekst, og Bach behandler den i 3 deler: takt 1-48 omhandler teksten "Vi tror på Den Hellige Ånd som er Herre og gjør levende, som utgår fra Faderen og Sønnen", mens takt 49-92 omhandler "tilbes og æres sammen med Faderen og Sønnen, og som har talt gjennom profetene". Den siste delen av satsen, takt 93-144, omhandler teksten "Vi tror på én hellig, allmenn og apostolisk kirke." Denne delen handler ikke bare om helligånden, men også om kirken og livet i den kommende verden. Det er besnærende at han slutter på takt 144 – da Johannes Åpenbaring bruker de 144.000 utvalgte som et symbol på kirken i den kommende verden. Blankenburg lar de 144 taktene være en pekepinn på nettopp det (W. Blankenburg: Einführung in Bachs h-moll-Messe – side 85)

Sundberg bruker uttrykket – "Ecclesia Triumphans" – den triumferende kirke som synger den nye sang for tronen (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 14).

8. Confiteor

The image shows a musical score for the 'Confiteor' section of a mass. It consists of five staves, each with a vocal line and Norwegian lyrics. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'Con - fi - te - or, confi - te - or, u - numba - pti - sma'.

Con - fi - te - or, confi - te - or, u - numba - pti - sma

Con - fi - te - or, confi - te - or, u - numba - pti

Con - fi - te - or, confi - te - or,

Con - fi - te - or, confi -

Con - fi -

Denne satsen er kanskje den vanskeligste å forstå av dem alle. Her er det mye kromatikk, og komponisten veksler tilsynelatende mellom forskjellige strukturer. Denne satsen har en pregnant og deklamatorisk start, og i starten betones ordnet "Confiteor" – som betyr "jeg bekjenner". I Nicenum bekjenner man på dette stedet troen på en dåp til syndenes forlatelse ("Jeg (vi) bekjenner én dåp til syndenes forlatelse"). Kanskje ønsket Bach å understreke noe om sin egen bekjennelse ved å anvende "Confiteor" så mye. Dette er en fuge, som går direkte i trangføring allerede i takt 2.

Når første eksposisjon er ferdig kommer det andre hovedordet, "in remissionem", og starter en ny eksposisjon med et nytt tema. I slutten av

denne satsen behandles teksten om de dødes oppstandelse og et liv i den kommende verden. Dette er en adagiodel med et nærmest mystisk preg. Vi får en fornemmelse av å være i dødsriket samtidig som oppstandelsen er i ferd med å bli oss til del.

Vi må kunne si at dobbeltfugeprinsippet gjennomføres både musikalsk og tekstlig (O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 14).

9. Et expecto

The musical score for 'Et expecto' is presented on five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth is a basso continuo part. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Norwegian and are written below each staff.

Staff 1: Et ex - pe - cto, ex - pe - - - cto, ex - pe - - - cto resur -

Staff 2: Et ex-pe - cto, ex - pe - - - cto, re-sur-re -

Staff 3: Et ex - pe - - - cto, ex - pe-cto, resur -

Staff 4: Et ex - pe - cto, ex-pe - - - cto, resur -

Staff 5: Et ex-pe - cto, ex - pe-cto, re - sur - re -

- "som er Herre og gjør levende, som utgår fra Faderen og Sønnen, tilbes og æres sammen med Faderen og Sønnen, og som har talt gjennom profetene. Vi tror på én hellig, allmenn og apostolisk kirke og venter de dødes oppstandelse og et liv i den kommende verden."

Denne avslutningen på *Credo*-delen er igjen en stor korsats. Det er i utgangspunktet en kantatesats fra 1728/29 ("Gott, man lobet dich in der Stille"

– BWV 120) som er omarbeidet. Denne omarbeidelsen er betydelig, da den opprinnelig var 4-stemt, men nå utvidet til 5 stemmer på en mesterlig måte: The extra voice is not simply added, but generated from the existing voices and material" (Butt – jfr O. K. Sundberg: J. S. Bach og "H-moll-messen" – side 10).

I slutten av satsen, som da også er slutten av trosbekjennelsen, setter komponisten inn et amen. I likhet med mange andre komponister synes ikke Bach at et amen er nok, så han innleder en egen amen-fuge. Etter første gjennomføring forlater han fugen for å avslutte satsen med å gjenta håpet om det evige liv. Credo er ført til ende, men uten at det føles som et antiklimaks å gå videre til neste sats, Sanctus.

4.3. Organisering av satsene i Credo

Ser man alle satsene under ett, fremstår "Crucifixus" som *Credo*-delens sentrum og akse. Det er imidlertid en veldig sterk sammenheng innenfor de tre midtsatsene, så det kan være naturlig å se dette musikalske triptykon som et uvidet sentrum. Vi kan da si at *Credo*-delens kjerneparti utgjøres av tre korsatser som åpner for de tre sentrale kristne momentene inkarnasjon, korsfestelse og oppstandelse.

I *Credo* er det to solosatser. De har mange likhetstrekk: Begge anvender to oboi d'amore, de innleder hver sin trosartikkel og de er de to satsene med mest tekst. Dette at Bach lar solistene behandle lange tekstavsnitt er et trekk vi kjenner fra kantateproduksjonen. Dersom vi ser på valg av toneart vil det også fremkomme et interessant poeng: Satsene som ligger utenfor disse to satsene har D-dur som tonika, og solosatsene er plassert i hvert sitt dominantforhold til disse. Satsen "Et in unum Deum" går i G-dur, på subdominantplanet, mens "Et in Spiritum Sanctum" går i A-dur, på dominantplanet. Moberg tillegger det et poeng at teksten blir behandlet likt i disse to satsene. Teksten "fördelas på fyra, resp. fem innehållsmässigt enhetliga periodner, omgivna av instrumentala avsnitt". (C.-A. Moberg, Bachs passioner og Höga Mässa, side 182).

Duetten "Et in unum Deum" og arien "Et in Spiritum Sanctum" danner en ramme om de tre sentrale satsene i *Credo*-delen, og blir hva Sundberg kaller "den solistiske ramme". (O. K. Sundberg, Gjennomgang av "H-moll-messen", side 11).

Som en ekstra tykk ramme ytterst har Bach plassert 4 korsatser, to på hver side. Som vi tidligere har sett, henger disse satsene tett sammen rent tekstlig og musikalsk. De to åpningssatsene er holdt i hver sin stil, og det ene er en syvstemt fuge for femstemmig kor mens det andre er en kantatesats for firstemmig kor. Likevel er de nært knyttet sammen. Dette kommer til uttrykk i at 2. sats tar opp i seg teksten fra 1. sats og det at 1. sats har en avventende avslutning som bereder veien for fortsettelsen i neste sats. I tillegg har vi sett på det faktum at i disse to satsene som dekker 1. trosartikkel fremsies "Credo" 43 ganger. Til sammen har disse satsene 129 takter, det vil si 3×43 , og i numerologien har ordet "Credo" summen 43 ($3+17+5+4+14$). I avslutningssatsene er det verd å merke seg at den mystiske avslutningen i "Confiteor"-satsens adagioparti

leder rett inn i "Et Expecto". Her er også en tekstgjentakelse som er verd å merke seg: "et expectum resurrectionem mortuorum". Man får nesten følelsen av å være blant "de som gikk foran og allerede har vunnet frem", som det heter i liturgien i Den Norske Kirke. I tillegg kan vi trekke frem bruken av gregorianske motiver. Denne bruk av det gregorianske fører også til at satsen får et modalt preg. Det gir perspektiver over hele Credo: Både begynnelsen og slutten forankres tilbake til middelalderen, samtidig som Bach tok i bruk sin tids musikk og komposisjonsteknikker. Vi får dermed en konstruksjon som strekker seg gjennom nesten hele kirkehistorien for den kristne kirke, og man kan dermed argumentere for at verket settes i et evighetsperspektiv.

På bakgrunn av dette synes det klart at Bach valgte en organisering av satsene som var aksialsymmetrisk. Trekkene som indikerer dette er mange. Dette er en teknikk som har vært brukt mange ganger før; flere av kantatene og motettene har en oppbygging symmetrisk rundt den midterste satsen. Den å organisere noe symmetrisk rundt et midtparti, hadde en særlig fremtredende plass i barokken fordi denne organisering setter delene i forhold til hverandre og til helheten. Sentral plassering er ensbetydende med sentral betydning, og det som ligger litt utenfor det mest sentrale, ordnes da symmetrisk rundt sentrum. Vi har allerede sett på en del av de implikasjonene det medfører. Var det flere betingelser? En retorikkens og symbolikkens mester som Bach kunne gjerne tenke symmetri, arkitektur og symbolikk på flere plan og nivåer. I hans mest produktive år kan det ha vært nødvendig for å klare å skape den mengde musikk som det ble krevet fra arbeidsgiver, i motsetning til romantikkens ideal om at "det bare skulle komme strømmende ut når inspirasjonen grep en".

Bach anvender Nicenum som tekstgrunnlag. Bach var, som tidligere nevnt, en trofast lutheraner, selv når han tjenestegjorde i det kalvinistiske Köthen. Luther skrev sine forklaringer og katekismer til trosbekjennelsen over Apostolikum, ikke Nicenum. Riktignok parafraseres Nicenum i salmen "Wir glauben all an einen Gott" (3 vers), men ellers foretrekker Luther Apostolikum, Athanasianum og Te Deum. Når Luther gjør sine forklaringer, deler han trosbekjennelsen inn i teser. Hvis vi skal fabulere litt fritt om innholdet i Nicenum, og lage en slags tese-inndeling i Nicenum etter samme modell som Luther gjorde i Apostolikum får vi følgende:

- 1.trosartikkel: Gud som er a) den allmektige far og b) himmelen og jordens skaper.
Nøkkelord blir da far og skaper = 2
- 2.trosartikkel: Kristus som Gud og menneske, fornedret og opphøyet.
Nøkkelordet blir da de to naturer og den inkarnertes dobbelte stand; fornedrelsens stand og opphøyelsens stand. Duplex + duplex = 4
- 3.trosartikkel: Tretallet kommer naturlig frem ved å fokusere på Åndens gjerning som skjer ved ordet, dåpen og nattverden som midler. Tre nådens midler = 3.

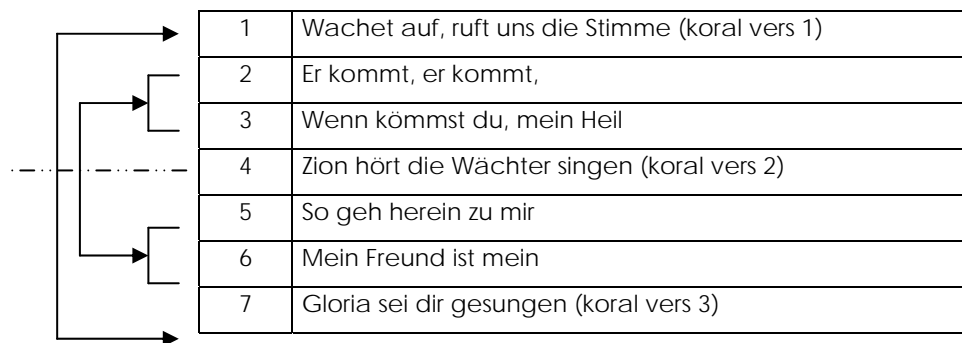
Dersom Bach kjente til Luthers strukturer i katekismene og forklaringen til Apostolikum, er det da unaturlig at han ville bruke eller forsøke å skape en liknende struktur på Nicenum?

Det er mange måter å angripe organiseringen av disse 9 satsene på. Jeg skal vise to måter å tenke symmetri på – som ikke nødvendigvis er motsetninger.

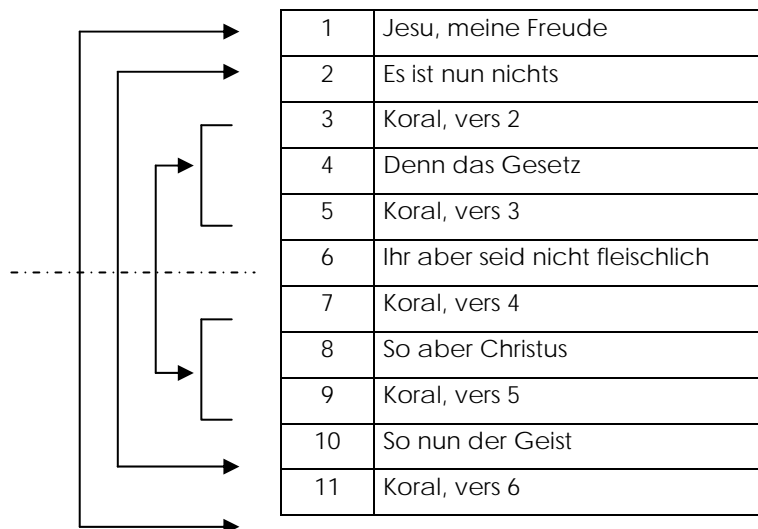
4.3.1. Den aksial-symmetriske oppbygging

Flere av Bachs verker har en aksialsymmetrisk oppbygging. Dette gjelder mange av kantatene, her velger vi å bruke kantate 140 "Wachet auf" som eksempel. I tillegg kan vi se den i den fem-stemte motetten "Jesu, meine Freude" (BWV 227) og

Kantaten "Wachet auf, ruft uns die Stimme" har 7 satser, organisert rundt koralens vers 2, "Zion hört die Wächter singen".

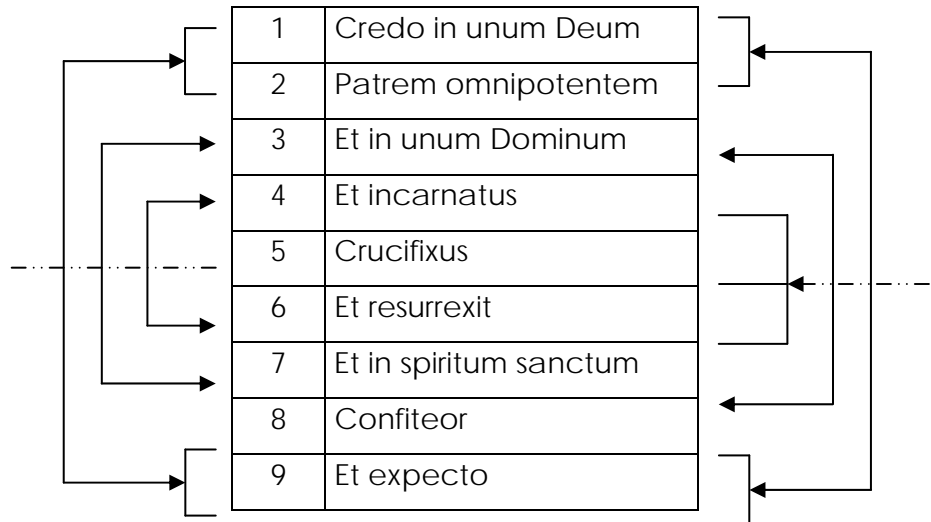


I "Jesu, meine Freude" er de 11 satsene organisert rundt den 5-stemte fugen "Ihr aber seid nicht fleischlich":

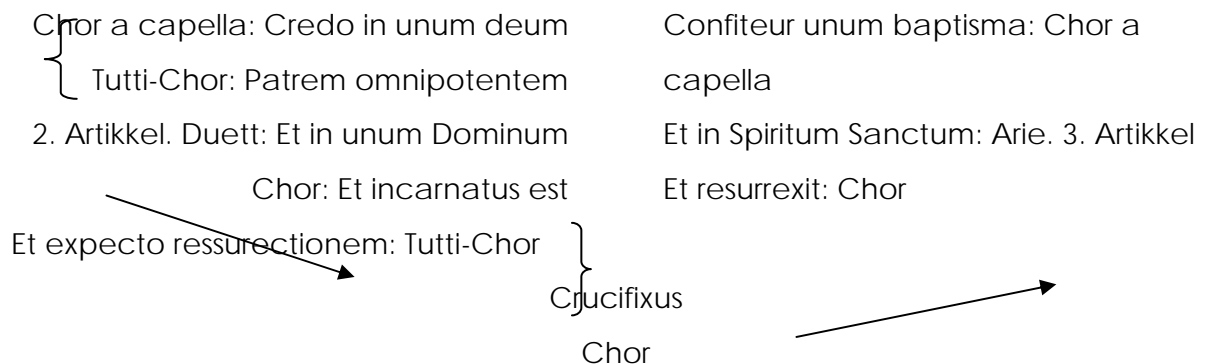


Om *Credo* i "H-moll-messen" bruker Sundberg uttrykket "Innledende korpar", "Avsluttende korpar" og "Den solistiske ramme" (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 5, 7 og 9). Dermed fremstår et sentrum i de 9 satsene, et

tritykhon, som igjen har en symmetrisk oppbygging eller fordeling rundt "H-moll-messen"s absolutte midte: Crucifixus.



Blankenburg tegner en litt annen skisse av dette, men i sum sier den oss det samme som Sundberg. (W. Blankenburg: Einführung in Bachs h-moll-Messe – side 54).



Dette er en organisering som er velkjent og gir et symmetrisk bilde av verket eller deler av verket. Sentral plassering er det samme som sentral betydning. Det er likevel mulig å se *Credo*-delen organisert på en annen måte.

4.3.2. Den tekstlige organisering

Teksten er gammel, den stammer fra kirkemøtet i Nicea i år 325, og har gitt navn til den Nikenske trosbekjennelsen. Her brukes tre artikler, de såkalte trosartiklene, for å beskrive forholdet mellom Fader, Sønn og Hellig Ånd i den kristne tro. Slik vi kjenner trosbekjennelsen, er det en veldig ulik mengde tekst i de forskjellige artiklene. Det at det er mye tekst har i seg selv gjort Credo til den kanskje vanskeligste satsen for mange komponister av en messe. I "H-moll-messen" bruker Bach 9 satser, men fordeling er ikke symmetrisk, med tre satser til hver artikkel. Her er en inndeling over hvilke satser som handler om hvilke trosartikler:

→	[1	Credo in unum Deum
		2	Patrem omnipotentem
→	[3	Et in unum Dominum
		4	Et incarnatus
		5	Crucifixus
		6	Et resurrexit
→	[7	Et in spiritum sanctum
		8	Confiteor
		9	Et expecto

Ut fra denne oversikten fremgår det tydelig at Bach bruker 2 satser på første trosartikkel, 4 satser på andre trosartikkel og 3 satser på tredje trosartikkel. Det er dermed naturlig å si at Bach bruker forholdet 2-4-3 i oppbyggingen av *Credo*-delen i "H-moll-messen". Er dette en tilfeldighet eller er det en dypere og underliggende mening her? Dersom satsene hadde fordelt seg etter forholdet 3-3-3 hadde man kanskje vært raskere ute med å konkludere at det var bevisst symbolikk fra komponistens hånd?

4.4. Hva sier "H-moll-messen" til oss?

Bach ante ikke han aldri skulle få oppleve fremførelsen av dette verket i sin helhet. Som den aldrende mester han var, innså han nok at han ikke hadde krefter til en slik fremførelse, men kanskje en av hans sønner, for eksempel C.P.E. Bach, som i sin samtid hadde tilnavnet "Den store Bach", kunne tenke seg å gjøre det? Messen er et latinsk verk, skrevet av en protestant, men kan brukes både i katolsk og protestantisk sammenheng.

I Bachs sene verker er det alltid interessant å lete etter tallsymbolikken. Denne symbolikken kan veldig ofte finnes både i store og små deler av verket, på et makro- og mikroplan. Antallet satser er et interessant studium. I den opprinnelige missa-delen er det 11 eller 12 satser, alt ettersom om man regner Hymnus Angelicus som en eller to satser. Dersom vi regner det som to satser får vi følgende forhold: *Kyrie* består av 3 satser, *Gloria* av 9 satser og *missa* av totalt 12 satser. Alle tallene er meningsfulle hver for seg, og i tillegg har *Credo* 9 satser. Dersom vi legger til de siste 6 satsene på de to siste *proprieleddene* får vi et totalt satsantall på 27. For Bach representerer dette tallet et av de ypperste symbolene på Guds hellighet, og likheten med "Clavier-Übung" III er påfallende. Dette forutsetter at Hymnus Angelicus kan sies å være to satser, og jeg tror ikke den aldrende mester ville være tilfreds med en *missa brevis* på 11 satser og en *missa tota* på 26 satser.

Det kan være fristende å spørre seg hva som er formålet med messen. Er det noe utenfor musikken i seg selv som er det essensielle? Man kan begynne å lure på om "H-moll-messen" er et ikon. At messen er et av musikkhistoriens fineste kunstverk er hevet over enhver tvil, men er det noe mer? Når man nærmer seg et verk av slike dimensjoner, av en komponist med så store kvaliteter som Bach besatt, er det fristende å forsøke å se forbi musikken i seg selv og betrakte hele verket som et ikon, et religiøst objekt som er skapt med lovprisning og tilbedelse av det guddommelige som formål. I følge Christoph Wolff så komponisten selv på denne messen som "en fremragende mulighet til å forene sin trosbekjennelse som kristen med sin trosbekjennelse som musiker og komponist. Der Luther hadde forklart troen for folk med ord og gjennom salmesang, brukte Bach sine evner til å forme en trosbekjennelse innefor musikkens område". Bruken av begrepet "ikon" må her sees i

historisk sammenheng, slik som det bruktes i Østkirken og blant de ortodokse. Dagens bruk av ordet er noe utvannet og er mye misbrukt. I tidligere tider var ikke ikonet alltid det peneste kunstverket som man skapte, men det uttrykte noe om kunstnerens tro og oppfatning av hva som var viktig. I den forståelse av ordet kan man spørre seg om "H-moll-messen" er et ikon som symboliserer inkarnasjonen? Inkarnasjonen, det at Gud ble menneske, Jesus var sann Gud og sant menneske, født av jomfru Maria, en guddom som levde midt i blant oss. Nettopp derfor har billedhoggere og ikonmalere til alle tider gjort sitt ytterste for å gjenskape det inkarnerte, og da uten at det blir et avgudsbilde.

"H-moll-messen" har vært underlagt mange studier og mange innfallsvinkler. Som regel har man valgt en av følgende innfallsvinkler:

- den formalistiske – en analyse av hvordan Bach bruker melodien, harmoniene, kontrapunkt, form, taktart og så videre.
- den affekt-orienterte – hvilke følelser og stemninger messen virker på tilhørerne
- den genetiske – hvilke omkringliggende forhold spilte inn på messens tilblivelse
- den genre-bestemte – hvordan ser denne messen ut sammenlignet med andre messer

Disse spørsmål er viktige, men svaret blir ganske blekt hvis vi stiller spørsmålet: "Hva sier denne messen oss om Gud?"

5. Die Kunst der Fuge

"Die Kunst der Fuge" ble dessverre aldri fullført, og er det da riktig å nevne det i en sammenheng hvor man snakker om det med å oppsummere og å samle verker i Bachs seneste år? "Die Kunst der Fuge" er et didaktisk verk hvor han gjennomgår alle de forskjellige formene for kontrapunkt, og han har endatil kalt hver fuge for "Contrapunctus". Dette kanskje for å fremheve den lærde karakter ved verket. Det finnes ikke noe ordnet og fullstendig manuskript til denne utgaven, for Bach selv rakk bare å forberede en del av utgivelsen før han døde. Opp gjennom tiden har instrumenteringen vært gjenstand for stor debatt. Bach skrev dette verket i et partitur, men det kan ha praktiske årsaker, og i et partitur er oversikten og klarheten større enn i en enkeltnote. Hva gjelder antallet satser i "Die Kunst der Fuge" er det uenighet om hvordan man skal telle. I det første manuskriptet man kjenner til, fra ca 1740, er det 14 satser totalt, 12 contrapuncti og 2 canons. I 1751 kom den første utgivelsen av verket og da har Bach gjort noen endringer. Totalt er det 14 contrapuncti, 4 canons, 2 fuger for orgel og en koral. Hva gjelder contrapunctus-komposisjonen kan man anta tallet 14 uansett er et uttrykk for Bachs oppsummerende innstilling.

"Die Kunst der Fuge" er et monumentalt verk som har preg av å være et læreverk, en oppsummering fra den aldrende mester, men det reiser også noen spørsmål: Dette er spørsmål som stikker langt dypere enn spørsmålet om hva slags instrumentasjon han eventuelt tenkte seg. Men, som Sundberg sier, "denne aura av undring omkring verket, tjener vel snarere til å berike enn til å forringe opplevelsen av det". (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 40)

Tittelen på verket, "Die Kunst der Fuge" - fugens kunst, vet man ikke om er valgt av Bach selv. Bach brukte selv betegnelsen "Contrapunctus" på de enkelte fugene, og trolig er dette for å fremheve verkets "lærde" karakter. Verket har et klart oppsummerende preg, men som den store mester han er, klarer han selvfølgelig også å skape vital og levende musikk på høyt kunstnerisk nivå samtidig som han viser frem alle kontrapunktlærens disipliner.

Som tidligere nevnt er det uklart hvilken instrumentering Bach har tenkt seg til dette verket. Det står skrevet i partitur, og kan fint gjøres av for eksempel en strykekvartett eller et kammerorkester. Som oftest blir verket fremført på orgel solo, og det må vel sies at det ikke finnes noen instrumenter som er bedre egnet til å fremføre dette enn nettopp orgel. I tillegg vil en slik interpretasjon ligge komponistens hjerte nær. Bach selv sa ingenting om dette, og derfor har temaet vært gjenstand for adskillig debatt. Det finnes et alternativ som løser denne problemstillingen elegant, og det er det som hevder at dette kun er et skrivebordsarbeid, et verk som kun er ment for tanken og øyet. Selv om verket, som de fleste ufullendte verk, har preg av å være fragmentarisk, vil det være for lettvint å avfeie dette som et teoretisk anlagt verk og aldri kunne nyte det klingende resultatet. Bach skrev musikk for øret, og selv om det var kompliserte former han benyttet, var det nettopp her han viste sitt mesterskap: Det at musikken klinger så elegant og utvunget selv om det er bundet i en strikt form.

I følge Sundberg har man tidligere trodd "at Die Kunst der Fuge i det store og hele var et verk fra den aller siste tiden i Bachs liv, noe som gav -det en spesiell aura av "svanesang" over seg, men de siste år har Bach-forskningen gjort det klart at en stor del av verket er blitt til allerede i løpet av første halvdel av 1740-årene". (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 40). Dette betyr i såfall at "Die Kunst der Fuge" ikke bare er et verk han jobbet med den siste tiden, men et verk som har preget hans bevissthet i minst 10 år, og at dette verket også sammenfaller med Bachs tredje og siste Leipzig-peiode. Den innledes som tidligere nevnt med "Clavier-Übung" III i 1739, og dermed er altså "Die Kunst der Fuge" et prosjekt som Bach har jobbet med gjennom hele slutfasen av sitt liv og skapervirksomhet, parallelt med at han jobbet med "Clavier-Übung" III og IV og fullførte "H-moll-messen".

Det er tydelig at disse siste 10 årene har blitt brukt til å samle, redigere, bearbeide og fullende, og i motsetning til den første perioden i Leipzig har ikke alle verkene preg av "bestillingsverk" – nå skriver han mer på rent overskudd enn av behovet for å skape noe nytt til hver søndag. I tillegg til dette musikalske overskudd bruker han altså mye tid og ressurser på å koble dette opp mot sin egen kirkes historie, som det kommer til syne både i "Clavier-Übung" III og "H-moll-messen".

Vel så viktig som den kirkelige historie er behandlingen av kunstens prinsipper, og i følge Sundberg er det "denne siste linje som når sitt ufullendte høydepunkt i Die Kunst der Fuge, et verk som "selv i sin fragmentariske form fremstår som en av menneskeåndens betydeligste manifestasjoner (Karl Geiringer)". (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 41)

I samme perioden skriver han også "Goldberg-variasjonene" (eller "Aria mit verschiedenen Veränderungen") som ble utgitt som "Clavier-Übung" IV (1741/42), "Musicalisches Opfer" (1747) og "Einige canonische Veränderungen über Vom Himmel hoch da komm ich her" (1747/48). Felles for alle disse verkene og "Die Kunst der Fuge" er at de er skrevet for tasteinstrumenter og at de har en mono-tematisk orientering. Denne tendensen til å la ett tema utgjøre den musikalske grunnsubstans for et større verk eller en cyklus, er et trekk som er typisk for hans siste periode. Forskjellen viser seg først og fremst i hvilke prinsipper som utfoldes i verkene: I "Die Kunst der Fuge" er det fugeprinsippene som vises frem i alle vendinger og fasonger, mens i "Goldberg-variasjonene" og "Musicalisches Opfer" er det kanon-prinsippet som meisles ut.

Eller som Sundberg sier det: "Her demonstreres utfoldelse av musikalske lovmessigheter med et enkelt tema som eksempel. Ved betraktning av verkets grunntema, kan man ikke unngå å bli slått av den særdeles velavveiede form det realiserer. Samtidig har det noe selvfølgelig og universelt ved seg som løfter det opp i det overpersonlige og lar det fremtre med karakter av musikalsk urintuisjon. Så viser det seg da også å bære i seg musikalske krefter sterke og almene nok til å fastholde et mangfold av formdannelser i enhetens grep." (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 41).

5.1. De enkelte contrapuncti og grupperinger

De fire første fugene danner en gruppe i seg selv, basert på temaet i grunnform og omvending, og vist både i rekkefølge ovenfra og ned samt nedenfra og opp .

Contrapunctus I innfører temaet i rekkefølgen alt-sopran-bass-tenor.



Contrapunctus II får en litt spesiell tyngde ved at temaet starter i dybden og bringes i rekkefølgen bass-tenor-alt-sopran. Det blir imidlertid gjenstand for en viss rytmisk belivelse gjennom punkteringene mot slutten, som også setter sitt preg på satsforløpet i det hele.



De to neste fugene baserer seg på grunntemaet i omvending:

Contrapunctus III innledes med temaets svarform (comes), og dermed kan satsen åpne med samme tone (d) som den foregående fuges avsluttende temapresentasjon tonet ut i.



Contrapunctus IV åpner på vanlig måte, med temaets første innsats i den form som er vist.



Etter denne gruppen på 4 contrapunctus følger en gruppe på 3. De har (alle 3) preg av å være strettotfuger, det vil si at temaet kommer i trangføring – og neste temainnsats kommer før den foregående er spilt helt ut. I tillegg får vi eksempler på prinsippene for motfuger, som er en fuge der temaet opptrer både i grunnform og i omvendning. Dette kalles "fuga contrario."

I **Contrapunctus V** får temaet et mer beveget preg gjennom utfyllingen av tersintervallene, og vi får en noe mer punktert rytme.



Contrapunctus VI er også en motfuge. Her opptrer det varierte tema både i normale og i forminskede noteverdier (diminution). I **Contrapunctus V** forekom temaet i to former (grunnform og omvendning), mens i **Contrapunctus VI** forekommer det i fire former. Satsen har angivelsen "in Stilo Francese", og med de punkterte rytmene får vi en tilnærming til den den franske ouvertures langsomme avsnitt.



Den siste av de tre motfugene, **Contrapunctus VII**, går ytterligere et steg videre i kompleksitet. Her opptrer tema også augmentert, det vil si i forlengede noteverdier, og da har vi seks forskjellige varianter av tema i denne fugen.



Etter de 3 strettotugene følger en ny gruppe på 4. Disse fugene er dobbel- og trippelfuger, hvilket betyr at de har henholdsvis ett og to nye temaer (kontrapunkt) i tillegg til grunntemaet.

Contrapunctus VIII er den første av trippelfugene. Denne fugen starter ikke med temaet som vi kjenner fra de syv første Contrapunctus, men med det første av de to nye kontrapunktene. Så flettes kontrapunkt nummer to inn i tillegg til kontrapunkt nummer en, før han til slutt fører inn en variert utgave av hovedtemaet. Når hovedtemaet kommer er det for sikkerhets skyld i omvending.



Contrapunctus IX er en dobbeltfuge. Her bruker han ikke de samme strenge kontrapunkter som i **Contrapunctus VIII**, men et fritt tema i tillegg til hovedtemaet. Fugen starter med en gjennomføring av det nye temaet før hovedtemaet føres inn i grunnform.



Contrapunctus X er også en dobbeltfuge med ett fritt tema i tillegg til hovedtemaet. Den er anlagt nokså likt som **Contrapunctus IX**, men hovedtemaet opptrer i en variert utgave. Alle foregående satser har åpnet med en temainnsats (eller kontrapunktinnsats) på grunntonene i det som er tonikaplanet (tonen d) eller dominantplanet (tonen a), men denne fugen åpner med tonen ciss.



I **Contrapunctus XI** øker den intellektuelle kontrapunktiske kunstferdighet et hakk. Dette er en trippelfuge basert på de tre temaene fra **Contrapunctus VII** i omvendning. I følge Sundberg er det kanskje enda mer i denne fugen: "Dertil opererer den imidlertid med et betydningsfullt kromatisk kontrasubjekt som lar seg betrakte som et fjerde tema. I så tilfelle blir satsen å forstå som en kvadruppelfuge". (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 43)



Om det er en trippelfuge eller en kvadruppelfuge er ikke av avgjørende viktighet. Det som er klart er at denne fugen representerer et høydepunkt i kontrapunktisk

strenghet, tetthet og tyngde. Den inntar dermed en nøkkelposisjon i verket som helhet, og avslutter også den delen av "Die Kunst der Fuge" hvor satsenes rekkefølge er relativt lett å organisere.

Nå følger en gruppe bestående av to satser eller satspar i form av såkalte speilfuger, contrapunctus XII-XIII. Her er det hele skrevet i en streng og konservativ kontrapunktisk teknikk, slik at den ferdige fuge kan speiles slik slik at bass blir sopran, alt tenor, tenor alt, og sopran bass. Når stemmen flyttes blir de også speilet om sentraltonen f, og intervallene opptrer som symmetriske figurer i omvendt bevegelse rundt sentraltonen.

Contrapunctus XII er en firstemmig fuge, eller rettere sagt et fuge-par. Taktarten endres til tretakt, og selv om den tonerekkefølgen beholdes blir temaet et helt annet.



Contrapunctus XIII baserer seg på en sterkt figurert variant av hovedtemaet (og dets omvending). "Den gjennomgående triolbevegelse lar her det lekende og musikantiske komme i forgrunnen" (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 44)



Nå følger fire satser, **Contrapunctus XIV-XVII**, som ikke er fuger. De er tostemmige kanonsatser over varianter av hovedtemaets grunnform og omvending.

Contrapunctus XIV er en kanon i motbevegelse og augmentasjon,



Contrapunctus XV er en enkel oktavkanon,



Contrapunctus XVI er en kanon på decimen hvor temaets omvendig er forskjøvet en fjerdedel og dermed får et synkope-preg over seg.



og **Contrapunctus XVII** er en kanon i duodecimen. Her er en variant av tema som er gjort mer pulserende ved å underdele figurene i 3 og fylle inn temahode med triol-bevegelser.



Contrapunctus XVIII er den store slutfuge. I førsteutgaven heter den "fuga over 3 temaer", men i følge Sundberg er den vanlige oppfatning at "den er planlagt som kvadruppelfuge, men slik den er overlevert, rekker den bare å realisere seg som trippelfuge. Og selv som trippelfuge, har den - som man vil høre - karakter av fragment". (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 44).

Tema 1:



Tema 2:



Tema 3:



Det er særlig det tredje temaet som roper på oppmerksomhet, da det bringer inn Bachs eget navn. Det må nevnes at b-a-c-h-fuger fantes lenge før J.S. Bachs tid, men det er vel liten tvil om at Bach så dette som en gylden mulighet til å prege verket med sin signatur – en gylden mulighet til å gjøre to ting samtidig: Vise at han behersket den kontrapunktiske teknikk også over det kromatisk kompliserte temaet b-a-c-h, og at han kunne sette sin egen signatur inn i verket. Spørsmålet om signatur blir likevel viktig: Er dette en signatur for dette verket eller en signatur under hele Bachs livsverk? I så fall vil det være et punktum for en epoke og dermed også varsle en ny tid.

Avslutningen av verket fra komponistens egen hånd er det flere versjoner av. I følge Sundberg har Carl Ph. E. Bach senere skrevet inn: "NB. Over denne fuge, hvor navnet BACH er anbragt som kontrasubjekt, døde komponisten." på slutten av manuskriptet til denne ufullendte fugen. (O. K. Sundberg, J. S. Bach og "H-moll-messen", side 45). Da sykdom og nedsatt syn hindret Bach i å komponere helt frem til dødsdagen er det vel lite sannsynlig at denne opplysning kan være helt korrekt.

I førsteutgaven av "Die Kunst der Fuge" er det en orgelkoral som Bach i sin blindhet skal ha diktert fra dødsleiet. Den er bygget over en melodi som vi kjenner blant annet

fra "Orgelbüchlein" med tittelen "Wenn wir in höchsten Nöten sein" (Når vi i største nød mon stå).



Bach skal ha bedt sin svigersønn, Johann Chr. Altnickol, om å stryke denne overskriften, og i stedet bruke en annen salme til samme melodi, som han så fremsa første og siste vers av:

"Vor Deinen Thron tret ich hiermit Ein selig Ende mir bescher
O Gott, und Dich demütig bitt, Am Jüngsten Tag erweck mich, Herr,
Wend doch Dein gnädig Angesicht Dass ich Dich schaue ewiglich.
Von mir blutarmen Sünder nicht. Amen, Amen. Erhöre mich!"

I norsk gjendiktning betyr dette

"Frem for din trone hen jeg trer, En salig ende meg fortrinn
O Herre, jeg deg ydmykt ber, oppvekk meg Gud i dommens stund.
At nådens åsyn ei du nå At jeg kan evig skue deg.
fra meg en synder vende må. Amen, Amen. O hør du meg."

Enhver vil vel oppleve disse verselinjer som skapt for en situasjon som denne. I tillegg er det et evighetsperspektiv over det at Bach avrunder livskvelden med en morgensang! I kirkelig sammenheng er dette ikke uvanlig, det er bare å ta en titt på de salmer som synges ved gravferd, men at dette i tillegg knyttes opp til et av Bachs viktigste verk, som har blitt stående for ettertiden som en milepæl innen kontrapunkt, gir dette verket en ekstra dimensjon.

Dersom vi teller toner i koralens melodi, vil vi finne at Bach former første frase av melodien slik at antallet toner blir 14 (Bach ifølge tallalfabetet).



Teller vi opp det resterende antall toner i resten av melodien kommer vi til 27 ($3 \times 3 \times 3$), som gir oss 41 toner i hele melodien. Sistnevnte tall er en speilvendt verdi av 14 (Bach) og i tallalfabetet gir J. S. Bach summen 41.



Mange virker å være svært opptatt av summen 41, men det kan også være at tallet 41 fremkommer som summen av 14 (Bach) og 27 som er $3 \times 3 \times 3$, en potensering av tretallet. Denne bruken av det symbolske tallet 27 har i alle fall Bach brukt i svært mange andre sammenhenger, som i "Clavier-Übung" III og Credo-delen i "H-moll-messen", og der brukes det bevisst som et symbol på treenigheten. "Kanskje er det Bachs møte med den treenige det hentydes til på denne måte?" (O. K. Sundberg, J.

S. Bach og "H-moll-messen", side 45). I så fall er det en avslutning som virkelig innehar et evighetsperspektiv.

6. "Clavier-Übung" IV

"Aria mit verschiedenen Veränderungen" er skrevet i 1741/42, men verkets "Aria" er skrevet mye tidligere. Denne rolige satsen med et visst sarabande-preg opptrer første gang i Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach i 1725. 1742 er for øvrig et år hvor Bach fullfører flere av sine store prosjekter, som "Clavier-Übung" I-IV og Das Wohltempererte Clavier II.

..

De 32 satsene fordeler seg slik:

Aria			
Variasjon 1		Variasjon 16	
Variasjon 2		Variasjon 17	
Variasjon 3	Kanon på prim	Variasjon 18	Kanon på sekst
Variasjon 4		Variasjon 19	
Variasjon 5		Variasjon 20	
Variasjon 6	Kanon på sekund	Variasjon 21	Kanon på septim
Variasjon 7		Variasjon 22	
Variasjon 8		Variasjon 23	
Variasjon 9	Kanon på ters	Variasjon 24	Kanon på oktav
Variasjon 10		Variasjon 25	
Variasjon 11		Variasjon 26	
Variasjon 12	Kanon på kvart	Variasjon 27	Kanon på none
Variasjon 13		Variasjon 28	
Variasjon 14		Variasjon 29	
Variasjon 15	Kanon på kvint	Variasjon 30	
		Aria da Capo	

Tabell 1: Oversikt over satsinndelingen i "Clavier-Übung" IV

Med en gang en leser satsoversikten i partituret blir en slått over den strenge, og samtidig klare, progresjonen i dette verket. Hver tredje variasjon er en kanon (kanon = regel eller rettesnor), strengt utført, og intervallet som er gjenstand for kanonen økes med en tone for hver tredje variasjon.

6.1. De enkelte kanons

Goldberg-variasjonene er et fantastisk verk, med mange flotte variasjoner over aria. Likevel vil jeg her avgrense arbeidet til å handle om de 9 kanons og se etter eventuelle strukturer blant disse. For enkelhets skyld bruker jeg betegnelsen "kanon 1" når jeg refererer til kanon på prim (variasjon 3) og på samme måte til jeg ender på "kanon 9" når jeg refererer til kanon på none (variasjon 27). Alle noteeksempler er hentet fra G. Henle Verlags utgave fra 1978.

Kanon 1 er en kanon på prim, det vil si at imitasjon kommer på samme tone som tema.



Kanon 2 er en kanon på sekund, det vil si at imitasjon kommer en sekund over tema.



Kanon 3 er en kanon på ters, det vil si at imitasjon kommer en ters under tema.



Kanon 4 er en kanon på kvart, det vil si at imitasjon kommer en kvart under tema.



Kanon 5 er en kanon på kvint, det vil si at imitasjon kommer en kvint over tema.



Kanon 6 er en kanon på sekst, det vil si at imitasjon kommer en sekst over tema.



Kanon 7 er en kanon på septim, det vil si at imitasjon kommer en septim over tema.



Kanon 8 er en kanon på oktav, det vil si at imitasjon kommer en oktav under tema.



Kanon 9 er en kanon på none, det vil si at imitasjon kommer en none over tema.



6.2. Andre strukturer

Så langt har vi sett på relativt iøynefallende strukturer; at hver tredje variasjon er en kanon og at intervallet for imitasjon økes med en tone for hver ny kanon.

Det er veldig fristende å grave enda litt dypere, for å lete etter andre strukturer og, om mulig, finne ytterligere tegn på symbolikk. Det er tilsynelatende 9 forskjellige taktarter i disse 9 kanons, og hvis vi lager en tabell som inneholder taktarten i hver enkelt kanon, vil det se slik ut:

Kanon nr	Taktart
Kanon 1	12/8
Kanon 2	3/2
Kanon 3	4/2
Kanon 4	3/4
Kanon 5	2/4
Kanon 6	2/2
Kanon 7	4/4
Kanon 8	9/8
Kanon 9	6/8

Tabell 2: Forhold mellom hver enkelt kanon og taktart

Ved første øyekast gir ikke dette noen åpenbaringer i retning symmetri slik vi kjenner det i Bachs verden. Vi ser at det ganske riktig er 9 forskjellige taktarter på 9 kanons, og selv om han unngår å gjenta en taktart flere ganger, så er mange av dem nokså likeartet, for eksempel parene 2/2 vs 4/4 og 4/2 vs 4/4.

Ved å omorganisere litt på dette vil ting se annerledes ut. Taktarten 12/8 er en takt med puls på 4 – med en underdeling eller understrøm på 3. På samme måte kan vi sette opp 9/8 takt som en taktart med puls på 3 og underdeling på 3, og 6/8 som en taktart med puls på 2 og underdeling på 3.

Dersom vi definerer underdeling eller understrøm som det pulserende element som sørger for fremdriften innenfor hvert slag, kan vi skrive alle taktarter som sammensatt av de to komponentene puls og underdeling.

Hvis vi bare fokuserer på puls og underdeling, ser tabellen slik ut:

Kanon nr	Taktart	Puls	Underdeling
Kanon 1	12/8	4	3
Kanon 2	3/2	3	2
Kanon 3	4/2	4	2
Kanon 4	3/4	3	4
Kanon 5	2/4	2	4
Kanon 6	2/2	2	2
Kanon 7	4/4	4	4
Kanon 8	9/8	3	3
Kanon 9	6/8	2	3

Tabell 3: Puls og underdeling til hver enkelt kanon

Her kan vi finne at det er 3 kanons som har puls på 2, 3 med puls på 3 og 3 med puls på 4. På samme måte er det 3 kanons som har underdeling på 2, 3 med underdeling på 3 og 3 med underdeling på 4. Dette ser ut som det kan være en dyptgripende og vel gjennomarbeidet struktur her; tallene 2, 3 og 4 forekommer tre ganger hver, både som puls og underdeling. Når vi vet hvordan Bach i andre verker bevisst bruker slike tall og forhold mellom dem, kan det være vel verdt å forsøke å se enda litt dypere ned i disse tallforekomstene.

Hvis man stiller dette opp i en tabell, vil man se at det er en en-til-en korrespondanse på tallene 2, 3 og 4. Det kan vises (se tabellen under) at det fremkommer en, og nøyaktig en, kombinasjon av hver puls og hver underdeling. Denne formen for en-til-en korrespondanse er det samme som en bijeksjon i algebra – at hvert element i pulsgruppen (2, 3 og 4) kan kobles til hvert sitt element i underdelingsgruppen (2, 3 og 4) og det slik at hvert element i pulsgruppen kombineres en, og bare en, gang

med hvert av elementene i underdelingsgruppen. Resultatet – eller målgruppen – blir bestående av 9 elementer, som er kombinasjonen (2,2), (2,3), (2,4), (3,2), (3,3), (3,4), (4,2), (4,3) og (4,4).

	P u l s			
U n d e r d e l i n g		2	3	4
	2	Kanon 6	Kanon 2	Kanon 3
	3	Kanon 9	Kanon 8	Kanon 1
	4	Kanon 5	Kanon 4	Kanon 7

Tabell 4: En-til-en-korrespondanse mellom 2, 3 og 4

Slik som tabell 4 fremstår, er det tilsynelatende ingen sammenheng mellom en kanons taktart og kronologien i variasjonsrekken.

I et forsøk på å organisere det annerledes kan man la kolonne 3 og 4 i tabbel 3 bytte plass, se tabell 5. Her kan man kanskje spore et visst repetisjonsmønster.

Kanon nr	Underdeling		Puls
Kanon 1	3		4
Kanon 2	2		3
Kanon 3	2		4
Kanon 4	4		3
Kanon 5	4		2
Kanon 6	2		2
Kanon 7	4		4
Kanon 8	3		3
Kanon 9	3		2
<i>Kanon 1</i>	<i>3</i>		<i>4</i>
<i>Kanon 2</i>	<i>2</i>		<i>3</i>
<i>Kanon 3</i>	<i>2</i>		<i>4</i>

Tabell 5: Forhold mellom puls og underdeling

For å gjøre det lettere å se strukturen her, har jeg skrevet inn kanon 1-3 i forlengelsen av kanon 9, for å illustrere at det er en syklisk gruppestruktur her. Vi ser at sifrene i kolonnen "Underdeling" på hver enkelt kanon gjentas i kolonnen "puls" 9 variasjoner senere (3 kanons). Det vil si at når kanon 1 har en underdeling på 3, vil kanon 4 ha en puls på 3. Kanon 2 har en underdeling på 2, og da vil kanon 5 ha en puls på 2. Dersom dette mønsteret er syklisk, vil dermed kanon 7s underdeling på 4 medføre at kanon 1 har en puls på 4. Og det stemmer for alle kanons med to små unntak. Det må for øvrig bemerkes at kun ett unntak ikke er mulig, da enhver ombytting av en syklisk gruppe vil medføre minst to forstyrrelser. Rent matematisk vil dette fremstilles som

$$\text{underdeling kanon } x \equiv \text{puls kanon } x+6 \pmod{9}$$

og/eller

$$\text{puls kanon } x \equiv \text{underdeling kanon } x+3 \pmod{9}$$

Selv om kongruenser kan brukes til mye, kan det ikke hjelpe oss med det faktum at her er et brudd i denne rekka. I barokkens verden var tallsymbolikken en sentral del av det kompositoriske, både i musikken så vel som i andre kunstarter, se tidligere avsnitt om akkurat dette. Men akkurat som man kunne tilstrebe en fullkommen symmetri for å vise noe, kan man oppnå samme effekt ved å legge opp til et perfekt mønster, enten det er syklisk eller i en rekke, for så å flette inn et meget vel planlagt brudd i strukturen. Dermed settes fokus direkte på det stedet hvor bruddet skjer.

I "Clavier-Übung" IV skjer dette bruddet ved at kanon 5 og 9 har en underdeling på henholdsvis 4 og 3, som skal henspille på pulsen i kanon 8 og 3, men de er 3 og 4 i stedet for 4 og 3. Dersom man gjør en liten ombytting på underdelingen i kanon 5 og 9 vil dette føre til at syklusen er perfekt, men dette vil føre til en forringelse av andre momenter i oppsettet, for eksempel vil ikke tabell 4 (som viser en-til-en-korrespondansen mellom 2, 3 og 4 lenger være korrekt). Hvis man markerer inn kryss for de to rekkene dette gjelder i tabellen, vil det se slik ut:

Kanon nr	Underdeling		Puls
Kanon 1	3		4
Kanon 2	2		3
Kanon 3	2		4
Kanon 4	4		3
Kanon 5	3		2
Kanon 6	2		2
Kanon 7	4		4
Kanon 8	3		3
Kanon 9	4		2
<i>Kanon 1</i>	3		4
<i>Kanon 2</i>	2		3
<i>Kanon 3</i>	2		4

Markeringene som viser hvilket tallpar som berøres av endringen danner et kryss eller et chi, eller et Kristogram. Men dersom man velger å se på summen av underdeling og puls i de to berørte kanons blir det $3+4+4+3 = 14$ – og det er samme sum som man får ved å summere sammen nummeret på de to kanons det gjelder, 5 og 9. Tallet 14 er ofte tillagt signaturverdi i Bachs verk, da summen av bokstavene i navnet Bach blir 14. Dette er vist under avsnittet om "Clavier-Übung" II, side 39.

7. Konklusjon

Det som blir selve kardinalspørsmålet her blir da følgende: Prøver Bach å fortelle oss noe gjennom "Goldberg-variasjonene"? Hva er det Bach prøver å si? Hva er det han vil fremheve, og hvordan vil han eventuelt gjøre det?

I kolonnen som angir underdelingen, den midtre, er det kanon 5 og 9 som er involvert i bruddet. Mellom kanon 5 og 9 ligger kanonene 6, 7 og 8, som har underdeling 2, 4 og 3. Denne sekvensen med 2, 4 og 3 finner vi igjen i kolonnen for puls for kanon 9, 1 og 2 (dvs $9, 10 \equiv 1 \pmod{9}$ og $11 \equiv 2 \pmod{9}$).

Dette har vi sett gjelder for alle kanons i variasjonene, med unntak av bruddet i kanon 5 og 9. Det som er det helt spesielle her er at de tre kanonene 6, 7 og 8 har samme puls som underdeling, dvs 2:2, 4:4 og 3:3. I den store sammenhengen vil dette kunne tolkes som et symbol på Den Treenige Gud, med enhet som det gjennomgående. 2:2, 4:4 og 3:3 kan sies å representere 1 – 1 – 1, og være den ypperste måten å symbolisere den ene treenige Gud på.

I slutten av avsnittet om "H-moll-messen" har jeg vist at man kan lese gruppering av satsene som en gruppe på 2-4-3, der 2 er antallet satser som omhandler 1. trosartikkel (om Gud Fader), 4 er antallet satser som omhandler 2. trosartikkel (om Kristus) og 3 er antallet satser som omhandler 3. trosartikkel (om Helligånden).

Er det mulig å se en form for sammenheng mellom Credo i "H-moll-messen" og 9 kanons i Goldbergvariasjonene?

Min søken etter en dypere struktur i forholdet mellom de 9 kanons handler mest om en lek med tall, og da tall som er veldig i øynefallende slik at de trer fram som perler på en snor. I noen sammenhenger er det helt opplagte symboler som trer frem, for eksempel i arbeidet med 3 tallenes tale i "Clavier-Übung" III – som inneholder 27 satser, det vil si $3 \times 3 \times 3$. Eller sammenstillingen av satser i "H-moll-messen", som også har 27 satser, og da med *Missa* på 12 satser, hvor *Kyrie* har 3 og *Gloria* 9 satser, og *Credo* med 9 satser. Dette er ganske åpenbare strukturer. Likeledes finnes det både i

"H-moll-messen" og "Die kunst der Fuge" innvevd tallmønster på 14, som symboliserer Bach, takter som telles og går opp i en potens av 3, repetisjoner av tema eller variasjoner i en passacagliaform, og alt kan tilsynelatende settes inn i en saklig fremstilling. Spørsmålet som tildigere har vært stilt er: Når slutter det meningsbærende og når overtar de tallteoretiske spekulasjonene?

Hva skjer når symbolikken ligger godt gjemt, og man ikke sikkert kan vite om den er villet eller ikke? Sahlin hevder at "Man måsta bara göra den invändingen mot denna form av symbolikk, att näppeligen kan ha något att betyda för lyssnaren, eftersom den väl inte uppfattas vid det spontana åhörandet". (Sahlin, side 84). Sahlin har et poeng, men etter min mening er utsagnet noe upresist og unyansert: Den trenede lytter vil merke seg antallet repetisjoner av teksten "Det er vel ikke jeg, Herre" som repeteres 11 ganger, én for hver av disiplene som ikke kunne forstå at de skulle forråde sine Herre og mester, i både Schütz' og Bachs Matteuspasjon. Men at Bachs signatur i noen verker ligger i at antallet satser, takter, toner i tema eller lignende er 14 (B A C H) eller 41 (J S B A C H), er noe vanskeligere tilgjengelig for øret. Men er det slik at tallsymbolikk som ikke kan oppfattes selv av den trenede lytter ikke er ment som en symbolikk fra komponistens hånd? Når David Heiniche skriver om å "leda våra tankar på gode ideer och uppmuntra den naturliga fantasin" – så har det tidligere vært gjort antagelser om at også en komponist av Bachs format kunne trenge hjelp til de å produsere den musikkmengden som var forventet av arbeidsgiveren, og at rammeverket ikke ble opplevd som en begrensning, men nettopp en avgrensning og konkretisering av oppgaven. OG: Hvis det gav mening for komponisten og virkelig var noe dypfølt som lå nedfelt i han, ville han da pensle det ut på en måte som skulle være utilgjengelig for både musikere og publikum? Et liknende spørsmål kunne man kanskje stille om Michelangelos utsmykking av det Sixtinske kapell, hvor han har malt detaljer ned til menneskeøyets iris på deler av et takmaleri som ikke er synlig for noen som oppholder seg nede i kapellet. Hvorfor? Av respekt for sin Herre og Skaper? Fordi han var ærekjær?

Det er min oppfatning at den aldrende Bach kunne, som et rent intellektuelt puslespill, legge en del føringer i forhold til tallsymbolikk og symmetri utelukkende for å sette noen rammer for verket han skulle komponere. Når vi i tillegg vet at han ikke så på former og rammer som en begrensning, men gjentatte ganger viste sitt

mesterskap nettopp ved hvordan han utnyttet disse rammene på en måte som ingen andre har gjort, verken før ham eller etter ham, er vel spørsmålet heller: Ville Bach gjort dette? Mer enn: Er dette noe som kan oppfattes av lytteren eller er det bare spekulasjon?

Frem til kapittel 6, tabell 4: "En-til-en-korrespondanse mellom 2, 3 og 4" mener jeg det er ganske sikkert å fremheve en struktur, både en overordnet med de forskjellige kanons hvor intervallet øker for hver variasjon, og den litt underordnede med valg av taktarter. Deretter blir det vanskeligere å være sikker på hva som er ren spekulasjon og hva som er fundert i komponistens tankegang. Dersom hypotesen om organisering av satsene i "H-moll-messen"s *Credo* i grupperingen 2-4-3 medfører en viss sannsynlighet, er det vel ikke vanskelig å se at Bach kunne ha moro av å leke seg med de forskjellige kombinasjonene av 2,3 og 4 også i et annet verk. Hvis det er tilfelle at han ønsker å bruke formstrukturer fra *Credo* inn i "Clavier-Übung" IV, betyr det jo ganske enkelt at han kunne ønske å gjenskape en trosbekjennelse også her.

Det som taler mot en slik tenkning er, etter min mening, bare en ting: Hvis Bach hadde bestemt seg for å gjennomføre et slikt mønster i et verk, med en basis som skulle gjennomsyre hele verket, hadde han gjort det på en mye mer gjennomført måte enn jeg har klart å vise, og det hadde trolig ligget litt lettere til for analysen.

Jeg tror derfor at jeg har passert grensen for hva som er Bachs struktur- og formoppbygging, og hvor langt ned på detaljnivå man kan lete etter tallforekomster som i en gitt rekkefølge skal gi en symbolmettet mening, og kan dermed ikke konkludere med at det er reelle strukturer og symboler fra komponistens hånd. Selv om linken fra "H-moll-messen" er der, blir det likevel stående som en spekulasjon. Men det er en veldig interessant spekulasjon.

8. Litteraturliste

- Bengtsson, Ingemar:** "Bach och hans tid"
- Blankenburg, W.:** "Einführung in Bachs h-moll-messe"
- Boyd, W.:** "Bach"
- Butt, J.:** "Mass in b minor"
- Georgiades, Thr.:** "Musik und Sprache"
- Hindemith, Paul:** "J.S. Bach – arv og forpliktelse"
- Moberg, Carl-Allan:** "H-moll-mässans formproblemer"
- Neumann, W.:** "J.S. Bach"
- Sahlin, Ingvar:** "Bach – tonmålaren och symboldiktaren"
- Sahlin, Ingvar:** "Vår Herres kantor"
- Schulze, H.-J.:** "The B-minor Mass - Perpetual Touchstone for Bach research"
- Schumacher, Jan:** "Jubelens kategorier"
- Sundberg, Ove Kristian:** "J. S. Bach og "H-moll-messen" "
- Sundberg, Ove Kristian:** "Strukturer i Bachs h-mollmesse"
- Sundberg, Ove Kristian:** "Arkitektur og symbolikk i "H-moll-messen"s Credo-del"
- Sundberg, Ove Kristian:** "Musikktenkningens historie – en innføring"
- Terry, Charles Stanford:** "Bach – The Mass in B minor"
- Wolff, Chr.:** "The Kantor, the Kapellmeister and the Musical Scholar"

9. Notemateriale

"Clavier-Übung" III (Editio Musica Budapest 1988)

"Clavier-Übung" IV – "Goldbergvariasjonene" (Henle Verlag 1973)

"Messe in h-moll – Credo / Symbolum Nicenum" (Bärenreiter 1955)

"Die Kunst der Fuge" (Editio Musica Budapest 1988)

